NICOLA SEVERINO

collana
ARTE COSMATESCA

ITINERARI COSMATESCHI TRA IL BASSO LAZIO E L'ALTA CAMPANIA

ANAGNI

I TESORI COSMATESCHI DELLA CATTEDRALE DI SANTA MARIA

Premessa

Nell'autunno del 2010 visitai la città di Anagni alla scoperta del suo patrimonio di arte cosmatesca. Ero a conoscenza delle opere conservate nella cattedrale di Santa Maria, come il pavimento musivo della basilica superiore, realizzato da Iacopo di Lorenzo e di quello della basilica inferiore, la cripta, realizzato entro il 1231 da Cosma e Luca, figli di Iacopo. Grande interesse rivestono anche i numerosi reperti conservati nel Museo Lapidario della cattedrale e provenienti dagli smantellati arredi medievali.
Una visita turistica della città mi ha riservato tre grandi sorprese. Le prime due sono relative all'esistenza di lacerti di pavimento cosmatesco nelle chiese di S. Andrea e di San Giacomo in San Paolo, mentre una terza ancora più sorprendente è quella scaturita dalla visita della chiesa di San Pietro in Vineis, oggi proprietà dell'INPDAP.
Tutto ciò ha messo in moto un meccanismo di studio ed analisi che mi ha portato al risultato stupefacente descritto in questo libretto. Le scoperte che ho effettuato nel sito di Anagni sono da considerarsi un significativo contributo per la storia dei Cosmati e più precisamente della famiglia di Cosma con i figli Luca e Iacopo II. I due pavimenti cosmateschi della cattedrale di Santa Maria, quello della basilica superiore e quello della Cripta di San Magno, sono da considerarsi forse i più importanti esempi del genere in Italia perché datati, firmati e certificati da documentazione storica. Inoltre, essi ci sono giunti più degli altri meglio conservati nel tempo e in molti tratti perfettamente originali. Questa importantissima proprietà ci permette di riconoscere con certezza i tratti stilistici della principale bottega cosmatesca e di avanzare nuove ipotesi per gli altri pavimenti di incerta attribuzione.

Nicola Severino
Roccasecca, febbraio 2011

Prefazione

Questo volume fa parte di una collana di studi dedicati all'arte cosmatesca. Forse non tutti sanno che nel cuore della Ciociaria sono conservati alcuni monumenti tra i più importanti che i maestri Cosmati ci hanno lasciato ad imperitura memoria. Uno di questi è conservato nella cattedrale di Sant'Ambrogio a Ferentino ed è cronologicamente tra le prime opere di quest'arte; l'altro è costituito da un insieme di monumenti cosmateschi conservati nella cattedrale e in altre chiese della città di Anagni.

In queste pagine mi accingo ad esaminare, per la prima volta in modo dettagliato e con un approccio basato sull'osservazione diretta, sulla comparazione stilistica e sull'analisi fotografica, i due pavimenti cosmateschi della Cattedrale di Santa Maria e i reperti conservati nel locale Museo Lapidario.

L'inattesa scoperta di altri pavimenti cosmateschi in alcune chiese della città, mi ha permesso di formulare nuove ipotesi ed una nuova attribuzione ai maestri Cosmati. Queste contribuiscono in modo fondamentale ad una migliore conoscenza di un periodo di attività lavorativa della bottega di Cosma I e figli che finora era rimasto nel mistero. Inoltre, tali scoperte vanno ad arricchire, nell'insieme, lo stesso quadro storico di Anagni.

Desidero ringrazare l'INPDAP di Anagni e il dott. Salvatore De Punzio per la gentile collaborazione e la concessione delle immagini che ho potuto realizzare a luce naturale con una macchina Canon EOS 1000 D.

Nicola Severino

Un po' di storia…

L'arte cosiddetta "***cosmatesca***" è una particolare forma artistica che si sviluppò in alcune botteghe di artefici marmorari romani ad iniziare dai primi decenni del XIII secolo. Cosma si chiamavano alcuni di questi maestri. Lo sappiamo grazie alle firme che hanno inciso sulle loro opere e che oggi possiamo leggere in vari luoghi. Dal nome di Cosma, ad iniziare dalla seconda metà del diciottesimo secolo, iniziò la felice consuetudine di denominare tale arte "*cosmatesca*". In ordine cronologico, il termine "cosmati" veniva già utilizzato dal padre Guglielmo della Valle negli ultimi decenni del XVIII secolo. Lo si legge in una sua edizione del 1791 delle vite dei pittori di Giorgio Vasari, ma ancor prima in un suo discorso recitato nel 1788 nell'adunanza degli Arcadi, in cui trattando dell'arte cristiana disse "*che i Cosmati furon pittori, architetti e scultori in Roma a que' tempi, ne' quali il Vasari credeva perduta l'arte del disegno, e che essi valevan ben più del Cimabue*". Una vera esaltazione dell'arte cosmatesca, non c'è che dire! Ma chi fece, involontariamente, in modo che la parola "cosmatesca" diventasse il logo e il simbolo di quell'arte espressa dagli artisti marmorari romani del XIII secolo, fu Camillo Boito, il primo autore a trattarne scientificamente e con qualche approfondimento. Così egli scriveva ai primordi della riscoperta di quest'arte[1]: "*Sebbene la parola sia piuttosto brutta, noi prendiamo ardire di apporre all'architettura, della quale trattiamo, il nome di* Cosmatesca*; perché appunto con la famiglia che da Cosimo, o Cosma, uno de' suoi, trasse né moderni il cognome generale di Cosmati…*". Ed è importante evidenziare come l'autore già preveda una generalizzazione del termine che poi, nel tempo, andrà confusamente abbracciando tutta l'arte "*musivaria et quadrataria*" che interesseranno i principali

---

[1] Camillo Boito, *L'Architettura Cosmatesca*, in *Giornale dell'Architetto Ingegnere ed Agronomo*, Anno VIII, Milano, 1860.

edifici religiosi di Roma e del Patrimonio di San Pietro. Ancora a Boito voglio rifarmi per sottolineare un dettaglio che potrebbe sfuggire ad un superficiale approccio all'analisi di quest'arte. Infatti, egli stesso si rende conto che i veri Cosmati operativi nell'urbe e nel territorio del Lazio sono pochi. Stando alle iscrizioni non sarebbero più di sette in tutto. Senza entrare nel merito di un conteggio preciso, sembra che il numero totale degli artisti in questione non possa essere di molto superiore e bisogna, pertanto, tenere conto che la maggior parte dei pavimenti musivi e degli arredi delle chiese di Roma e del Lazio furono realizzati da questi pochi maestri. E' ovvio, quindi, ipotizzare che essi fossero a capo di importanti botteghe marmorarie in cui lavoravano altri dipendenti tra manovali, apprendisti e via dicendo, costituendo quella necessaria forza lavoro per realizzare le opere che ci hanno lasciato.
Possiamo, quindi, ragionevolmente distinguere due periodi: uno che si può definire "precosmatesco" e che inizia con *magister Paulus* nell'anno 1100 e termina all'incirca nel 1180-1190 con l'inizio della bottega di Lorenzo; l'altro, ad iniziare dal 1185 circa fino al 1250, più propriamente "cosmatesco", come definito da Boito, che si fa iniziare dall'apporto artistico di Lorenzo e il figlio Iacopo, e della relativa bottega che vede il massimo dello sviluppo con Jacopo, Cosma I e i figli Luca e Iacopo II.

Sulla base di questa cronologia e del fatto che tra i principali lavori dei "veri" Cosmati, si colloca l'architettura della nota cattedrale di Civita Castellana, nel 2010 è stato per la prima volta celebrato l'ottavo centenario dei Cosmati che lavorarono appunto in quel luogo. Ci troviamo, quindi, in piena "rinascita" della riscoperta ed approfondimento di questa antica cultura. Ma noi risaliamo ancora più indietro nel tempo, fino a quando l'abate Desiderio decise di rinnovare a nuovo splendore l'abbazia di Montecassino. Per questo egli, non trovando in Roma scuole di artigiani che soddisfacessero ai suoi desideri, volle radunare al suo cospetto schiere di

maestranze da Costantinopoli specializzate nell'arte del mosaico pavimentale e da intarsio per gli arredi liturgici. Tali maestranze furono, inoltre, incaricate di aprire scuole, di insegnare e divulgare la loro arte in Roma e nel Lazio. Fu proprio da questa scuola che, probabilmente, venne fuori il primo marmorario romano famoso, ***magister Paulus***, il quale lavorò oltre che a Roma, anche nel *Patrimonium Sancti Petri*. Siamo nel 1100, ed egli fu precursore e capostipite dei Cosmati. I lavori che i decoratori e mosaicisti di Costantinopoli realizzarono nell'abbazia di Montecassino, rappresentano il primo esempio di arte che chiameremo ***precosmatesca***, così come i pavimenti che furono realizzati in epoca anteriore alla comparsa dei primi veri Cosmati.
Montecassino, dunque, è ancora una volta la culla dell’arte e della cultura che guida lo sviluppo della civiltà medievale a sud di Roma. Dal lavoro dei maestri di Costantinopoli si ebbe poi un irradiamento nel territorio circostante dell'arte del mosaico pavimentale precosmatesco che ritroveremo in molte delle abbazie realizzate dall'Abate Desiderio, soprattutto nel territorio di Capua dove dovettero essere all’opera *magistri* locali, a volte forse affiancati da alcuni dei maestri romani che si spostarono a sud di Roma, chiamati a collaborare alla realizzazione delle opere.

Questo studio è il risultato di una ricerca non ancora terminata in cui l'autore ha analizzato personalmente tutti i pavimenti precosmateschi e cosmateschi e le opere d'arte degli arredi liturgici dei luoghi di culto del Basso Lazio ed Alta Campania. L'intento è quello di offrire al lettore una panoramica di questi tesori d'arte, forse troppo spesso dimenticati, soprattutto per il territorio predetto a cui è particolarmente rivolta la nostra attenzione.
Una appassionante ricerca realizzata per la prima volta in tempi moderni (tutti gli studi principali sull'argomento, infatti, si riconducono essenzialmente alle botteghe romane e ai lavori che eseguirono nell'Alto Lazio) e arricchita da

innumerevoli e meravigliose immagini che più di ogni altra parola sapranno meravigliare il lettore.

GENEALOGIA DEI COSMATI

Per tracciare una cronologia corretta, è necessario generalizzare il significato del termine “cosmati”, che di fatto riguarderebbe la sola famiglia di Cosma I e Cosma II, cioè i prosecutori della bottega di Lorenzo di Tebaldo, comprendendo tutta quella schiera di personaggi che si sono succeduti nell'arco di un paio di secoli, a partire dal capostipite *magister Paulus* e considerando anche alcune famiglie e personaggi che in modo indipendente hanno strettamente collaborato con i maestri marmorari romani.

Magister Paulus

E' il capostipite da cui si fa iniziare la cronologia dei Cosmati. Se egli non ci avesse lasciato la sua firma "magister Paulus" sul pluteo della recinzione presbiteriale del duomo di Ferentino (FR), forse oggi non saremmo a conoscenza neppure della sua esistenza. Nulla si sa, infatti, della sua vita, e nemmeno del suo cognome. A lui sono state riferite diverse opere, ma solo forse sulla base di una datazione storica dei reperti e su presunte similitudini stilistiche nei disegni geometrici di alcuni pavimenti. Attribuzioni che, d'altra parte, non si potrebbero altrimenti riferire a inesistenti o sconosciuti marmorari romani del genere cosmatesco, nel periodo che va dal 1099 al 1122. Egli operò specialmente sotto il pontificato di Pasquale II, che si potrebbe definire il "papa precosmatesco" considerato lo slancio che egli diede a quest'arte durante gli anni del suo papato. Siamo, perciò, sempre in periodo "precosmatesco" per definizione, dato che i "Cosma" artisti arriveranno solo un secolo dopo! Quindi, come detto, sulla base della possibile datazione delle opere, sono attribuiti a *magister Paulus* i pavimenti della chiesa di San Clemente, dei Santi Quattro Coronati (periodo 1084), la

cattedra di S. Lorenzo in Lucina, il pavimento della Basilica di S. Pietro in Vaticano (circa 1120) e, una mia scoperta, l'attribuzione del pavimento della chiesa del monastero di S. Pietro a Villa Magna, nel territorio di Anagni. Sempre solo in base ad accostamenti stilistici e formali nei disegni geometrici e nelle tessere marmoree utilizzate, vengono ancora a lui attribuiti i pavimenti delle chiese di S. Maria in Cosmedin, San Benedetto in Piscinula, S. Antimo a Nazzano Romano, Santi Cosma e Damiano, S. Croce in Gerusalemme e Sant'Agnese in Agone. *Magister Paulus* è il primo artista marmorario romano che conosciamo ad allontanarsi dall'urbe per lavorare nel *Patrimonium Sancti Petri*, ma non sappiamo fin dove si è spinto, oltre Ferentino ed Anagni. Potrebbe aver collaborato a Montecassino, nei decenni successivi alla consacrazione della Basilica per gli arredi liturgici, i quali dovevano essere certamente tra i più splendidi e grandiosi, come è facile immaginare. Potrebbe essere interessante accostare una sua probabile collaborazione con i primitivi pavimenti musivi delle basiliche benedettine fondate da Desiderio, come S. Angelo in Formis o S. Benedetto in Capua, se non addirittura quelli dell'abbazia di S. Vincenzo al Volturno. Non possiamo dire più di tanto, né sull'artista, né sul suo operato, ma siamo fieri di avere la sua prestigiosa firma qui, vicino a noi, nel duomo di Ferentino.

Discendenti di Magister Paulus

Da Paulus discendono almeno quattro figli che hanno ereditato la sua arte:

Giovanni, Angelo, Sasso (o Sassone) e Pietro

i quali hanno continuato a tenere in vita la bottega paterna, a migliorarla e a renderla ancora più famosa depositandone i meriti direttamente nella storia dell'arte medievale italiana. Questi quattro artisti dominarono tutto il periodo che va dal

1120 circa al 1200. Lavorarono, da buoni fratelli, a volte insieme e a volte separatamente. Così, Giovanni, Angelo e Sasso realizzarono un famoso ciborio, purtroppo andato perso, nella chiesa di Santa Croce in Gerusalemme, continuando così l'opera maestra del padre iniziata nelle basiliche romane. Tutti e quattro insieme, invece, costruirono il meraviglioso ambone e altri arredi nella chiesa di S. Lorenzo fuori le mura, sui quali ci hanno lasciato la data del 1148; curarono, inoltre, gli arredi scomparsi delle chiese dei Santi Cosma e Damiano e di San Marco. E di questi non si sa altro.

Nicola d'Angelo (figlio di Angelo)

Abbiamo invece notizia del figlio di Angelo, Nicola che si distinse come un grande artista architetto e decoratore nella seconda metà del XII secolo. Soprattutto, sappiamo che egli lavorò spesso e volentieri fuori Roma e in particolare nel Basso Lazio. Egli arrivò trionfante a Gaeta, da grande artista, dopo aver realizzato il meraviglioso atrio colonnato di S. Giovanni in Laterano, considerato un'opera prima tra i portici e i chiostri capitolini del XIII secolo. Nella città marinara di Gaeta respirò aria di spensieratezza, di svago e di meravigliosa ispirazione artistica con un golfo panoramico che affaccia su un mare azzurro cristallino. Infatti, a poca distanza egli innalzò il grandioso campanile del duomo e, molto probabilmente, realizzò altre piccole opere pavimentali e di arredo nella chiesa di S. Lucia e nella stessa cattedrale. Sfortunatamente non mi è stata data la possibilità di esaminare tali opere e quindi non posso esprimermi in modo esplicito su di esse, ma è presumibilmente realistico che tali opere siano da attribuire al suo operato negli anni che visse a Gaeta per la costruzione del campanile della cattedrale. Sempre a Nicola d'Angelo, sono riferiti alcuni lavori nella chiesa di San Bartolomeo all'Isola Tiberina e il grandioso candelabro per il cero pasquale in San Paolo fuori le mura che fortunatamente ha firmato insieme all'altro grande artista Pietro Vassalletto, padre di quel Vassalletto non bene identificato per nome che

per noi diventa "Vassalletto II". Egli firmò la cattedra vescovile e il candelabro del cero pasquale nella cattedrale di Anagni.

Famiglia Rainerius

Nicola, Pietro Giovanni, Guittone e Giovanni figlio di Guittone

Più o meno nello stesso periodo in cui i figli di *Paulus* lavoravano in Roma e nel Basso Lazio, un'altra famiglia, quella dei Ranuccio o Rainerius, portava avanti in modo indipendente la stessa arte in alcune città nel Lazio settentrionale. Conosciamo il nome di Rainerius perchè si trova inciso in una porzione del pavimento cosmatesco dell'abbazia di Farfa in Sabina (anche se non può essere dato per scontato che egli fu l'autore di detto pavimento e che la lastra, come spesso accadeva, potrebbe essere stata collocata al suo posto nel corso dei secoli seguenti) e ancora in un frammento di finestra del monastero di S. Silvestro in Capite, stavolta unito ai nomi dei suoi figli Nicola e Pietro. Questi, a loro volta, lasciarono la propria firma sulla facciata della chiesa di S. Maria in Castello a Tarquinia nel 1143. Nicola ebbe due figli, Giovanni e Guittone, con i quali realizzò il ciborio dell'abbazia di S. Andrea in Flumine a Ponzano Romano e nel 1170 lo ritroviamo ancora con uno dei figli a costruire l'altare maggiore del duomo di Sutri, in provincia di Roma. Giovanni e Guittone invece, ritornarono a Santa Maria in Castello a Tarquinia nel 1168, cioè 25 anni dopo che vi era stato il padre, e vi realizzarono il ciborio. Continuando la tradizione, il figlio di Guittone, Giovanni, fu ivi chiamato nel 1209 a costruire l'ambone per il completamento dell'arredo presbiteriale. Questo Giovanni di Guittone, è lo stesso artista che costruì, nello stesso stile romano, l'ambone nella chiesa di S. Pietro ad Alba Fucens.

Lorenzo di Tebaldo e i "Cosmati": Lorenzo e Iacopo

La famiglia dei veri Cosmati, si fa risalire al marmorario Lorenzo di Tebaldo e il loro operato ad iniziare da 1162, data ricavata da una iscrizione scomparsa che si trovava nella chiesa di Santo Stefano del Cacco a Roma. Non vi è certezza assoluta, ma gli studiosi propendono per questa soluzione cronologica. Per certo, invece, si sa che Lorenzo e Iacopo lavorarono insieme nel 1185, come attesta l'iscrizione su un pezzo di architrave, ora conservata nel seminario arcivescovile del duomo di Segni. A partire da questa data, l'operato della bottega di Lorenzo cresce sempre più, insieme alla collaborazione del figlio Iacopo, che da allievo passa al ruolo primario di artista alla pari del padre, nelle realizzazioni di grandi opere come il ciborio purtroppo scomparso dei Santi Apostoli a Roma, e i lavori relativi al portale e alle opere cosmatesche della cattedrale di Civita Castellana. L'opera di Iacopo di Lorenzo e dei figli ebbe grande successo, grazie soprattutto ai favori del nuovo papa Innocenzo III, tanto che si ha ragione di credere che egli ne divenne l'architetto di fiducia, riuscendo così ad ottenere eccellenti committenze in Roma e nel Lazio, nonché alti titoli di carica. Ad iniziare dal 1205, le opere di Iacopo di Lorenzo si susseguono a ritmo serrato, come il portale di San Saba e l'inizio dei lavori al grande portico del duomo di Civita Castellana; quasi contemporaneamente realizza il pavimento del duomo di Ferentino e il chiostro del monastero di S. Scolastica a Subiaco.

Cosma I, figlio di Iacopo di Lorenzo e i figli: Iacopo II e Luca

Dal 1210 abbiamo testimonianze della prima collaborazione tra Iacopo di Lorenzo e il figlio Cosma I, il primo e principale responsabile delle definizioni adottate di "cosmati" e "cosmatesco". La coniugazione artistica tra i due, infatti, inizia con il completamento dei lavori del portico della cattedrale di Civita Castellana, appunto nel 1210, ragione per

cui oggi si festeggia l'ottavo centenario dei Cosmati nella città civitonica. In seguito Cosma lavora al portale del monastero di S. Tommaso in Formis e queste sono le opere dimostrate dalle iscrizioni storiche tra padre e figlio. Poi la fantastica storia dei Cosmati continua con il solo Cosma I in quanto il padre, Iacopo di Lorenzo, esce dalla scena quasi contemporaneamente alla morte di Papa Innocenzo III, nel 1216. Cosma I lavora a Roma dove realizza il ciborio nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, mentre attorno al 1224 viene chiamato ad Anagni per i grandiosi lavori di decorazione e ammodernamento della cattedrale. Qui, da solo, realizza il pavimento, stavolta davvero "cosmatesco", e nel 1231 esegue lavori di sistemazione dell'altare di San Magno nella cripta della cattedrale dove, insieme ai figli Iacopo II e Luca, realizza anche il pavimento. La famiglia cosmatesca è forse ancora tutta unita ad Anagni, quando terminati i lavori nella cripta di San Magno, sono incaricati di realizzare un pavimento musivo nella locale chiesa di San Pietro *in Vineis*, probabilmente a partire dal 1232 fino al 1235. Un periodo questo che qui propongo per la prima volta, per colmare una lacuna storica relativa a questa bottega di marmorari di cui niente di più si sapeva fino ad oggi. Da Anagni, quindi, si spostano a Subiaco dove completano il chiostro di S. Scolastica fino al 1240. Da questo momento in poi, sembra perdersi ogni traccia della bottega di Cosma I, ma chi scrive ne trova una, per deduzione, ma sicuramente certa che fa rivivere questi artisti, o forse uno solo di essi, nel 1247, al loro ritorno nell’urbe. Di questa notizia farò approfondimento nelle mie ricerche sui pavimenti precosmateschi di Roma.

Pietro Vassalletto, Vassalletto II e Drudo de Trivio

Dalla seconda metà del XIII secolo è testimoniata l'opera di un'altra famiglia di marmorari che erano collaboratori e forse rivali dei Cosmati: i Vassalletto, mentre contemporaneamente un’altro grande artista romano si affaccia sulla scena, egli si chiama Drudo de Trivio.

Pietro Vassalletto è il primo grande artista di questa famiglia e si ritiene che egli realizzasse, in collaborazione con Nicola figlio di Angelo della famiglia di *magister Paulus*, il candelabro per il cero pasquale del duomo di Gaeta, opera interamente scolpita invece che intarsiata di lavori musivi, e che attualmente non è ancora accessibile al pubblico! Ma il capolavoro assoluto di Pietro Vassalletto è il chiostro di San Paolo fuori le mura e, maggiormente, il chiostro di San Giovanni in Laterano, realizzato tra il 1220 e il 1230. Il figlio, di cui non sappiamo il nome e che chiameremo semplicemente Vassalletto II, realizzò alcuni lavori di completamento del suddetto chiostro e gli arredi del duomo di Anagni, come la splendida cattedra vescovile e il candelabro del cero pasquale, entrambi firmati. Ancora a lui si deve, probabilmente, un’altra mia scoperta relativa ad un piccolo tabernacolo cosmatesco di cui tratterò nel descrivere la chiesa di San Giacomo in San Paolo ad Anagni.

Drudo de Trivio eseguì il ciborio del duomo di Ferentino, e con Luca, figlio di Cosma I, firmò uno dei due plutei conservati nella sacrestia del duomo di Civita Castellana. Con il figlio Angelo firmò nel 1240 l'iconostasi del duomo di Civita Lavinia. La sua firma compare anche sui resti in S. Francesca Romana e nel Museo delle Terme a Roma. Secondo Giovannoni, che ha studiato a fondo questo artista, pare che egli si chiamasse "de Trivio" perchè la sua bottega di marmorario si trovava nel rione Trevi in Roma, dell'omonima famosa fontana.

Pietro Oderisi

Dal 1250 in poi inizia ad affermarsi il gusto gotico che influenza totalmente gli arredi presbiteriali e soprattutto i monumenti funebri. Pietro Oderisi è ricordato come autore delle tombe "cosmatesche" di Clemente IV e Pietro di Vico nella chiesa di S. Francesco a Viterbo e, curiosamente,

diventa il primo esportatore dell'arte cosmatesca fuori d'Italia, realizzando il pavimento del coro ed altri arredi nell'abbazia di Westminster.

Cosma di Pietro Mellini

artista che diede vita ad una bottega simile a quella di Cosma, tanto da essere spesso confusa con essa in passato, ma operante dal 1280 in poi, quindi nulla a che fare con Cosma I che aveva lavorato più di mezzo secolo prima. I suoi figli, Deodato, Giovanni e Iacopo, sono famosi per aver realizzato diverse opere cosmatesche, soprattutto arredi funerari. In particolare, Giovanni di Cosma, produsse lavori che rivelano una forte influenza dell'arte di Arnolfo di Cambio. Quest'ultimo artista costituirà un punto di riferimento nello studio del passaggio dal modo "romano" al "gotico".

Artisti isolati

Tra gli altri artisti isolati, sono da ricordarsi Pietro de Maria che lavorò tra il 1229 e il 1233 al chiostro dell'abbazia di Sassovivo; un certo *Johannes presbyteri romani* con il figlio; un'altro marmorario di nome Alessio e un frate domenicano, certo Pasquale, autore del candelabro di S. Maria in Cosmedin.

TAVOLA CRONOLOGICA

PRECURSORI (PRE-COSMATI)

Le parole in corsivo indicano che l'opera è attribuita all'artista e non è firmata

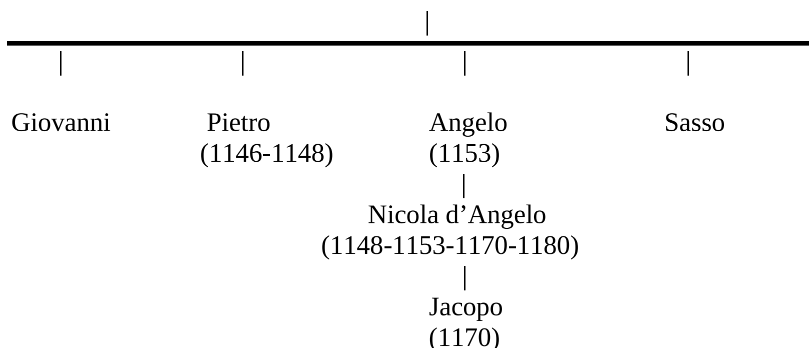
MAGISTER PAULUS (1108-1110)	Ferentino. Cattedrale. *Ciborio* Vaticano, Casino di Pio VI, *lastre di plutei* smembrati dal presbiterio di San Pietro
Giovanni, Pietro,	Santa Croce in Gerusalemme (*Ciborio*);

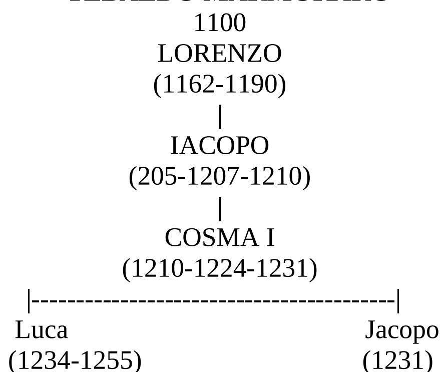
Angelo e Sasso (1146)	San Lorenzo fuori le mura (*ciborio*); San Marco (*ciborio*) Santa Maria in Cosmedin, *plutei e pavimento;* Sant’Ivo, *pavimento* San crisogono, *pavimento*
Nicola d’Angelo (1145-1180)	Narni, *chiesa borgo San Gemini* Gaeta, cattedrale, *campanile*, *ambone e candelabro pasquale* Chiesa S. Lucia, *plutei* San Giovanni in Laterano, *portico* Terracina, *campanile, candelabro e pulpito* Sutri, cattedrale, *altare maggiore* San Bartolomeo all’Isola (restauro), *ciborio* ed altri lavori scomparsi (collaborazione con Jacopo di Lorenzo) Basilica Ostiense, *cero pasquale* (con Vassalletto Pietro)
Drudo de Trivio (1146 circa)	Ferentino, *Ciborio* Santa Francesca Romana Palazzo Venezia, *lavabo* Civita Lavinia, *architrave del ciborio* di marmo dell’altare maggiore, *pavimento* (tutto scomparso)
I COSMATI	
Lorenzo di Tebaldo (1162-1190) Lorenzo e Jacopo suo figlio	S. Stefano del Cacco a Roma, *altare* maggiore (con suo figlio Jacopo); S. Maria in Aracoeli, *Amboni*, *pavimento* navata centrale S. Pietro in Vaticano, *ambone* distrutto Subiaco, Sacro Speco

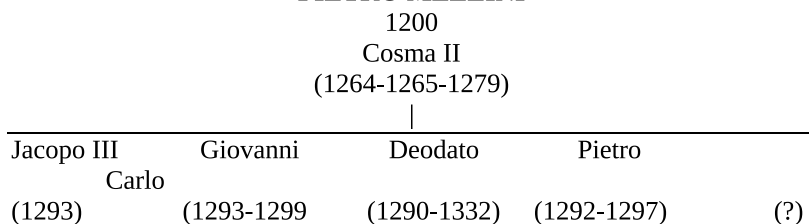
	Segni, Cattedrale, *ornamenti* Civita Castellana, cattedrale S. Maria di Falleri, *portale*
Jacopo I, figlio di Lorenzo Da solo e con suo figlio Cosma	Civita Castellana. cattedrale: Una delle *porte*. *Portico* con suo figlio Cosma. San Tommaso in Formis, *portale* S. Alessio, *colonnine* dietro altare maggiore (da S. Bartolomeo all'Isola) San Saba, *portale, pavimento, ciborio e portichetto* nel 1205 Ferentino, *Pavimento* (testimoniato da manoscritto)
Cosma, figlio di Jacopo	Civita Castellana (con il padre Jacopo) S. Tommaso in Formis (con il padre Jacopo) Anagni, *pavimento* della cripta, 1231 (con i figli Luca e Iacopo II). Orvieto, duomo, *soffitto* navata centrale
Pietro di Cosma Mellini 1292-1297	
Adeodato, o Deodato figlio di Cosma Mellini	Santa Maria Maggiore Santa Maria in Cosmedin, *Ciborio* Santa Maria Maddalena in S. Giovanni in Laterano, *ciborio* andato distrutto Tivoli, San Pietro in Colonna
Giovanni di Cosma Mellini	S. Giovanni in Laterano, *altare* S. Maria sopra Minerva, *tomba* del vescovo Durante S. Maria Maggiore, *tomba* del vescono Golsalvo Santa Balbina, *tomba* del cappellano Surdi S. Maria in Aracoeli, *tomba* del cardinale d'Acquasparta e altre tombe a lui attribuite S. Giovanni e Paolo, *ciborio*

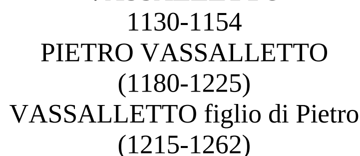
Luca, figlio di Cosma	Anagni, *pavimento* della cripta della cattedrale Subiaco, *chiostro* S. Scolastica
Cosma di Pietro Mellini (1264-1279)	San Giorgio in Velabro, *portico* Sancta Sanctorum alla Scala Santa
Iacopo III figlio di Cosma Mellini	
Lucantonio figlio di Giovanni di Cosma	S. Giovanni in Laterano (col padre)
VASSALLETTO	
Vassalletto padre di Pietro (1130)	SS. Cosma e Damiano, *sepolcro* del cardinale Guido
Pietro Vassalletto 1180-1226	S. Paolo fuori le mura, *chiostro, Candelabro* (con Nicola d'Angelo), *restauro e portico.* S. Pietro in Vaticano, *ambone* (con i cosmati Lorenzo e Jacopo di Tebaldo) San Giovanni in Laterano, *chiostro* (con il figlio)
Vassalletto figlio di Pietro 1225-1262	S. Giovanni in L., *portico* (con il padre lo termina da solo) S. Lorenzo Fuorile mura, chiostro, plutei, sedia vescovile S. Saba, *plutei* Civita Lavinia con Drudo de Trivio Viterbo Anagni, *candelabro e cattedra episcopale*
Nicola Vassalletto	Sassovivo, *chiostro*
ALTRE FAMIGLIE E ARTISTI ISOLATI	
Ranuccio figlio di	Toscanella e San Silvestro in Capite a

Giovanni	Roma SS. Nereo e Achilleo, *portale*
Pietro e Nicolò figli di Ranuccio	Corneto Tarquinia, chiesa S. Maria in Castello
Giovannie Guittone figli di Nicolò	Ponzano Romano, chiesa S. Andrea, *ciborio* Corneto-Tarquinia, chiesa di S. Maria in Castello, *ciborio*
Giovanni Ranuccio	Fondi, *ambone*
Giovanni figlio di Guittone	Corneto-Tarquinia, chiesa di S. Maria in Castello, *ambone* Alba Fucense, chiesa di S. Pietro, *ambone*
Pasquale frate domenicano marmoraro romano	Roma, Viterbo Anagni S. Maria in Cosmedin, *candelabro* per il cero pasquale
Magister Cassetta XIII sec.	Anagni, Palestrina Trevi nel Lazio, castello Guarcino Frosinone Silvamolle

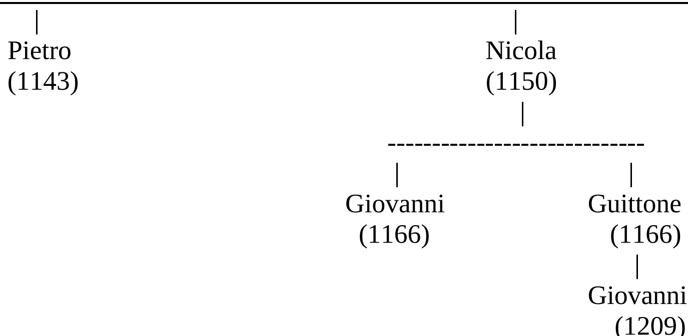

MAGISTER PAULUS
Giovanni
Pietro
(1146-1148)
Angelo
(1153)
Sasso
Nicola d'Angelo
(1148-1153-1170-1180)
Jacopo
(1170)


TEBALDO MARMORARO
1100
LORENZO
(1162-1190)
IACOPO
(205-1207-1210)
COSMA I
(1210-1224-1231)
Luca
(1234-1255)
Jacopo
(1231)


PIETRO MELLINI
1200
Cosma II
(1264-1265-1279)
Jacopo III
Giovanni
Deodato
Pietro
Carlo
(1293)
(1293-1299
(1290-1332)
(1292-1297)
(?)


VASSALLETTO
1130-1154
PIETRO VASSALLETTO
(1180-1225)
VASSALLETTO figlio di Pietro
(1215-1262)

RANUCCIO O RAINERIO di Giovanni Marmorario



La poesia geometrica dei Cosmati

Nell’osservare le opere dei Cosmati, non si può evitare di riflettere sul significato non solo decorativo, ma anche simbolico, religioso e filosofico di un'arte che affascina già al primo sguardo. L'arte cosmatesca è come un sunto e perfezionamento dell'*opus sectile* del mondo romano e bizantino. Non tutto ciò che vediamo nelle varie opere, pavimentali e decorative è una novità inventata dai Cosmati. Molti dei *patterns* (in seguito utilizzerò spesso questo termine) geometrici utilizzati (pavimenti musivi), ogni decorazione (candelabri tortili per il cero pasquale e decorazioni di amboni e iconostàsi), li ritroviamo già nel mondo classico, romano e bizantino. I Cosmati però crearono l'arte di dare nuova vita a questo classicismo antico, celebrando nella perfezione delle esecuzioni, e nelle innovazioni architettoniche (chiostri cosmateschi, campanili), tutto il meglio che di quella cultura classica avevano ereditato, integrandola in un contesto artistico che ne esaltasse gli elementi simbolici e mistici che tanto importanti erano negli

arredi liturgici e nelle pavimentazioni di edifici religiosi. Un simbolismo studiato in una perfetta fusione tra l'architettura strutturale della chiesa e gli elementi di arredo, per risaltare il significato religioso di ogni minimo particolare e che degnamente dovevano introdurre il fedele nel suo cammino spirituale fino al luogo principale: il presbiterio. Per suggellare questa fusione di elementi simbolico-religiosi, i Cosmati presero spunto da ciò che di più "moderno" vi era ai loro tempi: la geometria sacra che stava per generare i capolavori delle cattedrali gotiche.

Ogni fascia decorativa, ogni disegno geometrico, vanno a fare parte di un disegno dal significato universale, che parla un linguaggio universale di bellezza, di amore e di fede che ha per compito di condurre il fedele attraverso i suoi minuti passi sulla strada della speranza per il paradiso. I Cosmati non ci hanno lasciato dei libri di carta, dei manoscritti in cui spiegassero dettagliatamente le idee, le soluzioni, le intenzioni con qui seguivano un approccio al lavoro di architetti, decoratori e marmorari al servizio delle case di Dio e della potenza del Papato; ma le loro opere parlano il linguaggio universale del medioevo, della simbologia esoterica, scientifica, mistica e religiosa. Il numero aureo, i numeri primi, le proporzioni architettoniche, le similitudini e le infinite immagini dei bestiari, erano la loro fonte ispiratrice primaria. Nei primi anni del '900, il matematico Sierpinski scoprì le proprietà frattali delle figure geometriche come i triangoli, da cui la riproduzione di figure simili in livelli successivi, sempre più fitti, diede il nome di "triangolo di Sierpinski". Ebbene questa proprietà dei frattali la ritroviamo esattamente identica nel concetto e nella geometria in molti dei pavimenti e plutei cosmateschi. I Cosmati usavano la geometria frattale nel 1200!! Forse in modo inconsapevole, ma che significato aveva per loro l'applicazione ad opere d'arte come pavimenti musivi e decorazioni di plutei questa similitudine delle figure geometriche frattali? E' quanto ancora si sta studiando oggi.

Lo stile dei Cosmati

Ereditando dall'antichità classica gli elementi fondamentali dell'arte dell'*opus alexandrinum* e dell'*opus sectile*, e influenzati dalle forti correnti artistiche bizantine e islamiche, i Cosmati hanno plasmato tutti questi elementi, fondendoli con le loro caratteristiche locali, proprie delle prime botteghe marmorarie romane. Il risultato è davanti agli occhi di tutti, in quelle opere monumentali che possiamo ammirare soprattutto in Roma, dove la *rennovatio* interessò in particolar modo le chiese paleocristiane. E' proprio in questo contesto che possiamo renderci conto maggiormente come i Cosmati non fossero solo marmorari decoratori, ma architetti di grande pregio, anche se limitatamente ad opere bidimensionali. I chiostri di S. Paolo fuori le Mura, di S. Giovanni in Laterano, del monastero di S. Scolastica a Subiaco, come anche il campanile del duomo di Gaeta e i portici di S. Lorenzo fuori le Mura e, maggiormente, quello del duomo di Civita Castellana, ne costituiscono un esempio dimostrativo eccellente sulle quali grande attenzione è stata riservata negli ultimi tempi dai maggiori studiosi.
Ed è per proprio per questo che qui tratterò quasi esclusivamente delle opere pavimentali, e più marginalmente degli arredi liturgici e opere decorative musive, mentre non tralascerò la parte architettonica su cui è già stato scritto tutto in alcuni saggi pubblicati pure di recente.

Come in tutte le arti, anche in questa dei Cosmati, possiamo cogliere degli elementi stilistici fondamentali che si ripetono di volta in volta come nella riproposizione di un preciso disegno di base, sul quale poi poter lavorare a seconda delle esigenze specifiche che le diverse situazioni richiedono. Questi elementi possono così essere classificati per quanto riguarda le opere pavimentali.

Generali

1) L'impiego di una fascia che attraversa per buona parte la navata centrale della chiesa, con l'intento di ottenere una suddivisione bilaterale simmetrica della pianta del monumento;

2) Il riempimento con ripartizioni rettangolari regolari delle zone relative al resto della pavimentazione nelle navate laterali;

Specifici

1) L'impiego ricorrente di serie di *guilloche* con dischi di porfido di diversi colori;

2) L'impiego mirato di *quinconce* singoli, o avviluppati in serie, o giustapposti, con dischi di porfido, uniformi o tessellati;

3) Rettangoli, quinconce o guilloche di riempimento nei pressi del presbiterio

4) Raramente l'uso di forme geometriche monumentali, come stelle ottagonali, quale motivo di interruzione delle fasce di guilloche o quinconce al centro della navata della chiesa.

Materiali

I marmorari romani attingevano dalla grande fabbrica di Roma imperiale il materiale marmoreo per realizzare le loro opere. In particolare essi facevano largo uso del porfido ricavato da materiale di spoglio delle antichità romane, come il verde antico, il rosso antico, il giallo antico, ecc. insieme a tutto il campionario dei marmi che venivano utilizzate dalle botteghe romane: il serpentino, il pavonazzetto, lo statuario, il

cipollino, ecc.

Patterns geometrici

Da quanto ho avuto modo di vedere nei pavimenti cosmateschi, ma soprattutto sulla base dei pavimenti musivi dell’antichità che sono stati di recente scoperti e divulgati, posso dire quasi con certezza che i Cosmati poco o nulla hanno inventato da parte loro nella scelta dei motivi geometrici pavimentali realizzati. Tutti, o quasi tutti, i patterns geometrici che hanno utilizzato sono ripresi in modo identico dall'antichità classica, dai pavimenti romani e da quelli bizantini. Ad iniziare dalla scuola da cui scaturì il pavimento dell'abbazia di Montecassino (1071) voluto dall'abate Desiderio, i Cosmati hanno riprodotto gli stessi giochi geometrici, aggiungendo poco di personale che non sia un retaggio dell'arte bizantina. I pavimenti delle chiese di Costantinopoli ne sono una testimonianza diretta. Il sapiente gioco di riutilizzo e di fusione di questi elementi geometrici, è invece quanto di meglio potessero fare i Cosmati nel fare propria un'arte antica e riproporla con spiccata ed unica personalità artistica.

Forse ciò dipende da una precisa volontà di uniformarsi ad un livello artistico il più vicino e coerente possibile con quello antico. Così, se da un lato non si riscontra nei pavimenti cosmateschi una vera e propria innovazione per quanto riguarda i patterns geometrici dei singoli pannelli, dall’altro è ampiamente dimostrata l’arte e la maestria dei marmorari romani nel riproporre l’antico repertorio dell’*opus alexandrinum* in una minutezza compositiva dell’*opus sectile* e dell’*opus tessellatum* mai vista prima, riuscendo ad adattare mirabilmente i canoni musivi alle esigenze del simbolismo spirituale e dell’architettura religiosa. In questo, nella microarchitettura bidimensionale e nel reinventare l’arredo liturgico cosmatesco, si possono vedere in particolare quegli elementi innovativi che costituiranno il linguaggio personale e la “caratteristica locale” propria delle botteghe cosmatesche romane.

E a tal proposito, mi piace riprendere la felice espressione dell'architetto Kim Williams:

I pavimenti cosmateschi, coloratissimi tappeti marmorei la cui ricchezza e varietà contrasta con l'austera semplicità delle architetture romaniche nelle quali sono inseriti, nonostante l'inevitabile degrado prodotto dal trascorrere di quasi mille anni, riescono ancora a sopraffare i nostri sensi con la loro vibrante bellezza.

Osservando le opere dei Cosmati, in particolare i disegni geometrici dei pavimenti, è d'uopo domandarsi quali siano le origini dell'arte cosmatesca. L'argomento andrebbe prima di tutto sviluppato su diversi livelli, come quello storico-artistico, ma anche architettonico. Infatti, bisogna precisare che se la scuola di marmorari romani conosciuta poi come Cosmati, fu rappresentativa soprattutto degli sviluppi e delle realizzazioni degli arredi liturgici, come cibori, amboni, tabernacoli, pavimenti, ecc., tuttavia essa costituisce di fatto anche un primo e forte riferimento agli sviluppi dell'architettura esterna. Qualche studioso parla di architettura "bidimensionale" per non coinvolgere l'operato di alcuni di questi architetti nella grande fabbrica degli edifici architettonici medievali a tre dimensioni. In parte è così, ma opere come il chiostro di S. Giovanni in Laterano o, di più, il campanile del duomo di Gaeta, possono testimoniare che i *magistri doctissimi* non erano solo dei semplici decoratori e mosaicisti, ma dei veri e propri architetti, con tutto il carico di preparazione teorica e pratica che a quel tempo era richiesto. E' con la presenza delle loro botteghe romane che si ha una rinascita della scuola di scultori di marmo, un addestramento che era andato sempre più a scomparire durante l'alto medioevo, il tutto certamente favorito dalla *rennovatio* romana che vide protagonista la risistemazione ed ornamentazione di tutte le basiliche paleocristiane di Roma e di gran parte delle cattedrali del *Patrimonium Sancti Petri*.

Gli studiosi sono ancora di pareri discordanti nell'attribuire ai maestri Cosmati le capacità proprie di architetti responsabili degli studi progettuali di opere complete, di grandi dimensioni e questo probabilmente perchè essi stessi si firmano sempre e solo su "accessori" decorativi, compreso chiostri, portici, portali, ecc. Tuttavia molte delle loro opere vanno ben al di la della semplice microarchitettura decorativa.

Origine dell'arte cosmatesca

Per quanto riguarda le origini e il significato delle loro opere, bisogna tener conto che essi derivavano la loro arte e le loro conoscenze dal mondo Antico. Tali sono le derivazioni della gran parte delle simbologie e disegni geometrici delle pavimentazioni come anche delle decorazioni di arredi. Non si può parlare di una vera e propria autonomia compositiva stilistica, in quanto, come ho già detto, la maggior parte dei *patterns* utilizzati sono stati ripresi dall'antico e dalla scuola bizantina precosmatesca; ma le loro capacità di rendere moderno il linguaggio dei simboli antichi e di adattarlo in modo molto personale e stilisticamente proprio dell'arte delle botteghe dei marmorari romani, ne fanno un capitolo a parte della storia dell'arte. Così, molte delle invenzioni dell'arte cosmatesca, sono proprie delle capacità espressive e di adattamento alle esigenze liturgiche richieste dalle committenze religiose. Ciò che noi oggi vediamo come un qualcosa di statico, che è sempre stato li in quel modo, come le tipologie degli amboni e le loro posizioni, la vicinanza del candelabro per il cero pasquale, le inocostàsi, le cattedre vescovili e i cibori, per non parlare dei pavimenti, sono invece tutte soluzioni che i Cosmati hanno studiato per soddisfare le esigenze richieste tra architettura dell'arredo e le funzioni liturgiche.
Per esempio, nelle cattedre vescovili, il dossale e la ruota di porfido che corrisponde all'altezza della testa del sedente, rappresenta la Santità del Papa e i piccoli leoni posti per

braccioli simboleggiano il potere imperiale, sottolineando, così, alcuni importanti significati storici del periodo in cui l'arredo era stato effettuato, in questo caso nel periodo precedente la stipula del concordato di Worms. In altre cattedre vescovili di epoca posteriore si scorgono dettagli decorativi che hanno simbologie e significati diversi, come nella cattedra della chiesa di San Saba, fatta sotto il pontificato di Innocenzo III, il clipeo con la croce palmata evidenzia il ruolo del papa come Vicario di Cristo, evidenziando l'origine divina del suo potere quale successore di San Pietro. In tal modo, l'arte cosmatesca è al servizio delle esigenze religiose, realizzando arredi e decorazioni in funzione delle simbologie e significati politici del tempo in cui essi operavano.

I pavimenti musivi riconducono alle stesse considerazioni, ma sviluppandosi su grandi superfici, essi risultano assai più intrisi di significati simbolico-religiosi. Tra le funzioni principali dei pavimenti cosmateschi è senz'altro quella di sottolineare una perfetta simmetria bilaterale dell'edificio, prendendo come costante l'attraversamento della navata centrale attraverso una fascia che è destinata a guidare il fedele attraverso il suo lento cammino verso il presbiterio. Attorno alla fascia centrale, si realizzano molteplici partizioni rettangolari che, spesso, servono anche per correggere visivamente eventuali asimmetrie delle superfici sulle quali sono distribuite le navate. Generalmente il pavimento inizia fin dall'ingresso, appena oltrepassato il portale con il quale, secondo alcuni studiosi, avrebbe una stretta relazione realizzando così una fusione tra la chiesa e l'ambiente circostante.

"*La forma generale dei litostrati è correlata alla cerimonia di consacrazione della chiesa: i grandi motivi centrali, in cui va forse individuata una citazione della rota porfiretica del pavimento della basilica di San Pietro, vanno probabilmente interpretati come dei luoghi di sosta, delle stazioni obbligate*

durante lo svolgimento dei riti religiosi. Immaginati nella loro situazione originaria, con la luce delle fiaccole o delle finestre che incide sulla superficie scabra delle tessere policrome creando suggestivi giochi di luce e di ombra, forniscono un'idea dell'importanza compositiva e liturgica degli elementi naturali nel tardo Medioevo e, in particolare, nell'architettura cosmatesca, che di questi fattori fa largamente uso nelle proprie manifestazioni artistiche" (Tratto da Luca Creti, *In marmoris arte periti*, Quasar, 2010, pag. 13).

Ma il significato generale da attribuire ai pavimenti cosmateschi e alle decorazioni degli arredi liturgici, nasce dalla fusione dei concetti filosofici, religiosi e matematici del tempo in cui vissero i marmorari romani. Concetti che però furono evidentemente già sfruttati dai maestri di Costantinopoli ed insegnati nelle scuole istituite dall'Abate Desiderio a Montecassino. I Cosmati ne ereditano la cultura e la maestria nel rinnovarli e metterli in pratica nelle loro nuove realizzazioni. Senza troppo addentrarci in un argomento vasto che esula da questa semplice presentazione, diremo che il significato dell'*opus sectile* cosmatesco sta nel rafforzare costantemente i concetti medievali di "ritmo e proporzione", come espressi nei pensieri di Ugo da San Vittore. Un sincretismo di pensieri che, con l'esaltazione della scienza esatta, avvicinava l'uomo a Dio attraverso la perfezione del suo creato. Concetti filosofici sostenuti già da Pitagora e ripresi da Sant'Agostino che dava ai numeri un ruolo cosmologico, mentre il mio grande concittadino San Tommaso d'Aquino, sosteneva che l'aritmetica era lo strumento che avrebbe consentito all'uomo di riconoscere l'arte del Creatore. Gli sviluppi della matematica, derivati soprattutto dagli astronomi arabi, insieme ai concetti filosofici di armonia espressi dai massimi autori dell'epoca come Adelardo di Bath, Guglielmo di Conches ecc., offriranno la piattaforma su cui costruire il concetto di arte cosmatesca e, più in generale, le grandi cattedrali attraverso i procedimenti

di controllo delle proporzioni.
Tutto ciò si legge nei pavimenti cosmateschi, nel ritmo inarrestabile ed incalzante delle direzioni indicate dalle infinite celle, le quali ospitano le minuscole tessere musive marmoree che tutte insieme creano simmetria ed armonia, mentre singolarmente non significano nulla. Simboli grafici si alternano a decine di disegni geometrici in una varietà di colori che lascia stupefatti. I simboli del fiore, del triangolo, le stelle ottagonali, gli esagoni inscritti, alcune figure geometriche che si riproducono in miniatura per autosomiglianza (triangolo di Sierpinski), l'uso inconsapevole quindi della geometria frattale, la simmetria policroma e geometrica, sono tutti elementi rispondenti alle esigenze che un pavimento cosmatesco richiede. C'è anche chi ha visto nell'uso delle tessere marmoree dei risvolti di numerologia, come un'attenzione particolare ai numeri primi e in alcune proporzioni che porterebbero con insistenza al numero aureo.

Come i maestri bizantini che lavorarono a Montecassino presero quale campionario di decorazione alcune miniature tratte dai codici manoscritti miniati, anche i Cosmati dovettero prendere spunto da opere come i bestiari ed altri manoscritti per le loro decorazioni zoomorfe, cogliendo l'istinto e il carattere di ciascun animale, sia reale che immaginario e convertendoli in chiave simbolica: "*così l'aquila svolge una importante funzione apotropaica dall'alto, in particolare sui portali e nei poggioli degli amboni...mentre i leoni, i grifi e le sfingi, fiere guardiane per eccellenza, sono collocati lateralmente alle porte di accesso... nonché nei candelabri per il cero pasquale e nei braccioli delle cattedre vescovili*" (Luca Creti, op. cit. pag. 219).

Tuttavia, nei pavimenti propriamente cosmateschi, l'uso di figure zoomorfe è quasi del tutto assente, mentre diventa una componente caratteristica principale nei pavimenti realizzati dalle maestranze campane e dell'Italia meridionale.

Il sapiente uso delle forme e dimensioni delle tessere marmoree e della disposizione simmetrica dei colori nei disegni geometrici, risaltano le proprietà della luce del pavimento cosmatesco che ne forma un elemento architettonico unico nel suo genere. Che venga illuminato di giorno dalla tenue luce bianca delle bifore alte delle navate o da fiaccole di sera, una tale soluzione cattura sempre l'attenzione del fedele che si appresta al suo cammino verso l'altare. I Cosmati adottarono appositamente la soluzione secondo la quale le partizioni rettangolari, grandi o piccole, che si estendono lungo le navale laterali e verso l'ingresso della chiesa, sono formate da tessere di grandezza maggiore secondo disegni geometrici non troppo intricati e di ampio respiro, come per introdurre il fedele verso la zona centrale. Ma nella fascia che corre lungo la navata centrale verso il presbiterio, si ha non solo l'uso ripetitivo di guilloche e quinconce, ma vengono adottati disegni geometrici sempre più fitti dal simbolismo molto accentuato. Le tessere si fanno sempre più minuscole come in un mosaico decorativo e l'uso di colori come il giallo oro viene evidenziato, specie nelle soluzioni di continuità tra un disegno e l'altro, come le fasce che avvolgono le *rotae* dei quinconce. L'uso del porfido verde e rosso, quest'ultimo simbolo dei sacrifici di sangue dei martiri cristiani e dell'oro quale simbolo del sole, del divino e della perfezione, si fa sempre più insistente, attirando immancabilmente l'attenzione di chi percorre la fascia verso l'altare.

Tutto ciò mirabilmente realizzato seguendo decine di schemi geometrici disposti in simmetria tra loro. Non sappiamo di preciso quanti fossero in totale questi schemi utilizzati dai Cosmati, ma si suppone che siano forse qualche centinaio, se si considera che nel solo pavimento del duomo di Ferentino si arriva tranquillamente ad una sessantina. Certamente molti dei più importanti di questi patterns geometrici si ripetono anche altrove. Attraverso l'insistente uso di alcuni di essi in

particolare, a volte è possibile fare accostamenti stilistici e ipotizzare delle attribuzioni, come è stato fatto in alcuni casi per *magister Paulus* o per la famiglia Ranuccio, o per la bottega di Lorenzo, ecc.

Ma principalmente, i Cosmati utilizzavano dei campionari base, seguendo alcune regole precise.
Molti dei disegni geometrici vengono realizzati componendo un puzzle di minuscole tessere triangolari, di solito equilateri. In, tal modo, per esempio, si scompone un quadrato in quattro triangoli; si scompone un triangolo in figure triangolari autosimili; si fa una fascia con triangoli opposti alla base. Lo stesso lavoro può esser fatto con piccole tessere quadrate, oppure esagonali, scomponendo l'immagine iniziale di un esagono e via dicendo. Piccole tessere triangolari, di solito bianche, sono impiegate per un disegno geometrico tra i più utilizzati, che raffigura una stella con al centro un quadrato inscritto in un altro quadrato diagonale

Tessere triangolari scalene sono impiegate spesso nelle fasce circolari delle *rotae* porfiretiche delle guilloche e dei quinconce, mentre tessere a forma di losanga romboidale, rotonde e ovali oblunghe sono usate per formare disegni geometrici a stella, specie nelle decorazione degli arredi, e come riempimento nei dischi di porfido. Un repertorio molto vario e sapientemente organizzato secondo precise regole geometriche, simboliche e religiose..

Nell'arco di questi studi, è stato possibile verificare e dedurre che la maggior parte degli schemi geometrici utilizzati dai Cosmati, come anche nei pavimenti pre-cosmateschi, sono stati ripresi in modo identico prima dai modelli pavimentali in *opus sectile* delle ville dislocate in tutto l'Impero Romano, poi da quelli di epoca bizantina i quali forse maggiore influsso hanno avuto sugli artefici dell'arte precosmatesca in Italia. Per quanto riguarda, quindi, le opere pavimentali, i Cosmati si può dire che hanno quasi esclusivamente apportato solo delle

piccole varianti, mentre ciò che ha maggiormente determinato il loro "gusto" o stile, è il fatto di aver sapientemente lavorato in modo più minuzioso gli stessi patterns, riproponendoli in una versione, diciamo così, più minuta, con scomposizioni in elementi minori delle figure autosimili, e raggiungendo un livello di perfezione, anche grazie alle raffinate tecniche di intaglio delle tessere marmoree, che forse prima non era stato visto, specie nell'applicazione degli stessi criteri alle decorazioni più eleganti e delicate degli arredi liturgici, dove essi si distinsero davvero, per qualità artistica e inventiva.

Le numerose scoperte, dagli anni '80 ad oggi, di siti archeologici dell'Impero Romano e nell'area dell'antica Costantinopoli, sono motivo di grande stupore per gli studiosi dell'arte cosmatesca che si trovano, così, di fronte a opere pavimentali che presentano in modo inequivocabile una buona parte del repertorio geometrico utilizzato dai Cosmati, a dimostrazione di una quasi completa eredità stilistica e artistica dei maestri marmorari romani e dell'Italia meridionale, come quella del mosaico pavimentale, che solo qualche decennio fa era appena riconoscibile grazie solo a qualche raro esempio dell'antichità (basti per questo ricordare i pochissimi esempi della pur approfondita ricerca in merito svolta da Don Angelo Pantoni, monaco dell'Abbazia di Montecassino nella seconda metà del '900, a cui dobbiamo gran parte degli studi sul pavimento antico del monastero cassinese e di quello dell'abbazia di San Vincenzo al Volturno).

Un itinerario per passeggiate cosmatesche

Nel 2006 fu pubblicato un piccolo e grazioso libretto, di appena 93 pagine e di piccolo formato, intitolato *Itinerari Cosmateschi. Lazio e dintorni*[2]. L'autore, Enrico Bassan, tracciava per la prima volta un ipotetico e piacevole itinerario d'arte tra le opere cosmatesche presenti sul territorio del Lazio e zone limitrofe. Ovviamente la scelta dei luoghi si limitava a quelli di maggiore interesse, con le tracce più cospicue dell'arte dei marmorari romani, specialmente della zona della Tuscia e Sabina. Così nell'utilissimo libretto di Bassan non furono compresi edifici religiosi forse meno famosi, eppure non meno interessanti che esamineremo in questa collana.
L'arte cosmatesca, riscoperta e riconsiderata dalla divulgazione solo negli ultimi anni, è un terreno fertilissimo oggi, a distanza di oltre mille anni, e solo poche pubblicazioni specialistiche hanno visto la luce di recente, mentre molte in futuro cercheranno di riprendere ed riordinare le fila di una storia ricca di fascino, simbolico e religioso, scientifico e artistico, umano e sociale. Attraverso semplici pietre sulle quali gli artisti scolpirono i loro nomi, impareremo a scoprire ed apprezzare l'arte e la storia sconosciuta di personaggi altrimenti rimasti ignoti, eppure benefattori di pezzi d'arte di una tale bellezza da farci restare senza respiro. Chi non avrebbe voluto sapere il nome di coloro che hanno realizzato meraviglie come i chiostri delle basiliche paleocristiane romane di S. Paolo fuori le Mura, o di San Giovanni in Laterano? O delle microarhitetture dei portici come il duomo di Civita Castellana, di San Lorenzo fuori le Mura a Roma, per non parlare delle meraviglie degli arredi liturgici come cibori, amboni, recinzioni presbiteriali, candelabri per il cero pasquale e dei magnifici pavimenti nell'antica arte dell'*opus tessellatum*?

---

[2] Enrico Bassan, *Itinerari cosmateschi. Lazio e dintorni*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma, 2006

*Magister Paulus, Petrus Vassallectus, Ranucii Petrus, Nicolaus Ranucii, Iohannis Guittonis, Laurentius cum Jacobo filio suo, Drudus de trivio, Cosma cum filiis suis Luca et Iacobo…*sono tra i principali nomi degli artisti che si firmarono nelle epigrafi a testimonianza delle loro opere. Gli eventi storici, i nomi dei committenti, dei vescovi, dei papi e delle circostanze architettoniche e artistiche, hanno permesso di ricostruire in parte, a cominciare dal XIX secolo, l'oscura storia dei maestri romani dell'arte cosmatesca. Ma di tali personaggi non conosciamo e non conosceremo mai i loro volti, le loro espressioni, le loro figure, la loro vita e la loro quotidianità. Tuttavia la loro anima resta immortale, scolpita nelle loro opere; la loro maestria artistica, espressione di una nobiltà e generosità d'animo che è contraddistinta come una firma indelebile nella meticolosa arte musiva decorativa e dell'*opus sectile* pavimentale, aiuta ad immaginare i loro volti orgogliosi, felici i quali, da poco più che fanciulli, crescono nell'apprendere l'arte nella bottega paterna e da adulti a trasmetterla ai propri figli. Non sappiamo quando e dove sono nati, né cosa fecero in vita, né dove riposano le loro spoglie, ma conosciamo il loro amore per l'arte, per il bello, per la gioia di illuminare, come oggidì si fa al tempo del Natale con le luminarie, le antiche e nuove chiese, erette a suffragio della nuova opera di rinnovamento spirituale iniziata con l'abbaziato di Desiderio nel celebre monastero benedettino di Montecassino.
Ancora una volta loro, i benedettini, promotori di quella *rennovatio* religiosa ed artistica che dalla consacrazione della chiesa abbaziale di Montecassino portò alla realizzazione di un mondo spirituale del tutto nuovo, trasmesso anche e soprattutto con l'ausilio dell'immagine oltre che con il verbo; dalla *Biblia Pauperum,* nasce il concetto del simbolismo religioso, professato attraverso l'immagine e la bellezza dell'ordine cromatico e geometrico della natura. Le decorazioni policrome diventano il linguaggio artistico principale per la trasmissione della bellezza visiva, atta a dare

magnificenza e luce agli strumenti della fede. I candelabri per il cero pasquale vengono realizzati su colonne tortili finemente intarsiate di tessere musive, che creano motivi geometrici vorticosi e linee policrome di una bellezza incomparabile. Lo stesso accade per le nuove recinzioni che girano tutto intorno al presbiterio della chiesa, che generalmente viene rialzato di qualche gradino, al centro del quale viene eretto un ciborio che costituisce una splendida microarchitettura, ad evidenziare l'importanza del luogo più intimo della chiesa; allo stesso modo gli amboni per la lettura del Vangelo si arricchiscono di splendide decorazioni musive, come anche i tabernacoli, i plutei, fino ai portici esterni e i chiostri di chiese e monasteri.

In un tale contesto, grande importanza aveva anche il pavimento che, da coccio pesto, spento nei colori, muto nel linguaggio espressivo, si trasforma in una sorta di città del simbolo in cui lo straordinario ordine simmetrico delle ripartizioni, delle fasce laterali che attraversano longitudinalmente le navate della chiesa e della fascia centrale, la più importante, diventa una strada con una segnaletica simbolica per il fedele che deve avvicinarsi al luogo più sacro dell'edificio, il presbiterio. Il significato specifico di questi simboli utilizzati dai Cosmati che li prendono a prestito per la quasi totalità dal repertorio dell'*opus alexandrinum* dell'antichità, non è ancora stato chiarito in modo completo oggi, ma si presume che i maestri romani volessero creare una sorta di linguaggio simbolico, il cui significato forse poteva essere interpretato dal singolo fedele in modo personale e secondo le proprie esigenze spirituali. Così l'opera pavimentale dei Cosmati, oltre che ad abbellire artisticamente le chiese, doveva espletare la funzione di guida al fedele che si avvicinava lentamente all'altare, esaltando il significato delle principali tappe. A questo dovevano servire le *guilloche* e i *quinconce*, le *rotae* e la ripetizione di motivi geometrici sempre più complessi, come anche l'attenzione ad un più fitto lavoro decorativo man mano

che ci si avvicinava all'altare.
E' questo il senso più compiuto del lavoro artistico dei Cosmati che obbedivano al volere della Chiesa, che nell'intento della *rennovatio* voleva raggiungere una magnificenza mai vista prima negli arredi liturgici e architettonici degli edifici religiosi. Un intento di bellezza, visiva e spirituale, alla quale l'opera dei Cosmati trovò un sodalizio così felice e perfetto da produrre opere che sarebbero rimaste per sempre nella storia dell'arte.
Di tali opere noi conosciamo, oggi, la quasi totalità della produzione originale. Tuttavia qualcosa può essere sfuggito alla grande divulgazione, magari piccoli contributi o comunque lavori di un certo rilievo che sono rimasti poco conosciuti in quanto posti in luoghi poco frequentati, ma anche perché gli arredi cosmateschi hanno dovuto subire, nel corso dell'invadente periodo barocco, l'oltraggio dell'abbandono se non della distruzione, con iniziative di smantellamento delle opere che hanno poi prodotto, dove si sono conservati, tutti quei reperti appartenenti ad amboni, transenne presbiteriali che spesso possiamo ammirare in musei e chiostri di chiese.

E' in questa ottica che prende vita la mia idea di continuare gli itinerari laziali iniziati da Bassan, cercando di inserire e descrivere quei luoghi che ad oggi non hanno ancora meritato la giusta considerazione. Luoghi che si trovano dislocati su vari percorsi tra il basso Lazio e l'alta Campania, alcuni dei quali noti sicuramente agli esperti, ma non al grande pubblico. In alcuni casi si tratta di opere addirittura inedite, o di cui si è accennato in studi di difficilissimo reperimento, come gli arredi della cattedrale di Teano, di Sessa Aurunca, di Calvi Risorta, in provincia di Caserta; ma anche di quelli di Minturno, Fondi, Terracina, Fossanova, in provincia di Latina; mentre quasi sconosciuti, se non a pochi autori, sono i pavimenti di Capua, di Carinola, in provincia di Caserta, di S. Elia Fiumerapido, di Sora, in provincia di Frosinone, di S. Vincenzo al Volturno in provincia di Isernia. Quest'ultima

mèta merita un posto di rilievo in questa collana storica perché proprio al confine tra il Lazio e la Campania, anche se in terra molisana, ed è, come vedremo, troppo importante per lasciarla in disparte.
Gli altri itinerari, invece, saranno trattati in funzione della loro influenza artistica dipesa dalla scuola dell'abbazia di Montecassino.
Scoperte e riscoperte, quindi, di opere in luoghi dove i Cosmati romani e i maestri marmorari di scuole campane forse si affiancarono, collaborarono, si contrapposero in una sorta di competizione artistica che aveva per fine la creazione del bello nel linguaggio dell'architettura religiosa. La loro arte correva parallela per trovare una fusione all'infinito, come i due binari su cui corre il treno. Una fusione che non è ancora stata spiegata nella sua totalità, nel suo significato simbolico e nella sua concezione artistica.
"*Matrice bizantina, influssi musulmani, permanenza della tradizione locale: a queste tre diverse eredità, oppure ad una loro eventuale fusione, hanno da sempre fatto riferimento gli studiosi che si sono occupati del problema delle origini della maniera cosmatesca: a tutt'oggi le opinioni al riguardo sono le più varie…*". Così si esprime l'architetto Luca Creti nel suo bel libretto *I Cosmati a Roma e nel Lazio*, edito da Edilizio, a Roma, nel 2002 (pag. 46), sottolineando l'impossibilità di attestare con precisione dove la mano degli artisti laziali sia giunta o si sia fusa con quella delle scuole meridionali. Nella cattedrale di Terracina, come in buona parte del sud del Lazio, sembra di vedere i maggiori elementi di fusione delle due scuole, rintracciabili a volta negli arredi, altre volte nei pavimenti. Personalmente non escludo neppure che qualcuno dei maestri romani abbia portato la sua arte anche in pieno meridione, come sappiamo essere anche accaduto al di fuori dell'Italia nella realizzazione del pavimento presbiteriale dell'abbazia di Westminster a Londra.
E' ovvio credere che nel meridione e in Campania, le scuole meridionali abbiano firmato la maggior parte delle opere; così come le scuole marmorarie romane a Roma, nel nord del

Lazio fino in Umbria e nel basso Lazio, almeno fino a Ferentino. Ma che entrambe siano scaturite dalla primitiva scuola di Montecassino è un dato ormai accertato.

Sulla scorta, quindi, della scoperta e riscoperta di questi luoghi ed opere meno conosciute, forse anche agli specialisti della materia, mi accingo a descrivere questi nuovi itinerari cosmateschi che si trovano dislocati a cavallo tra il basso Lazio e l'alta Campania. I percorsi che ho scelto, sono quelli che prevedono la possibilità di seguire un itinerario facilmente percorribile in auto e in sequenza temporale che così vorrei schematicamente raggruppare:

BASSO LAZIO

ANAGNI
Cattedrale, Pavimento della basilica superiore, arredi cosmateschi.
Cattedrale, Pavimento della basilica inferiore (Cripta di S. Magno)
Cattedrale, reperti cosmateschi del museo lapidario
Chiesa di S. Andrea, pavimento
Chiesa di S. Giacomo in S. Paolo, Pavimento, Tabernacolo
Chiesa di S. Pietro in Vineis, pavimento
Scavi archeologici di Villa Magna, monastero di S. Pietro, resti di pavimento

FERENTINO
Cattedrale, Pavimento, ciborio di Drudus de Trivio, arredi cosmateschi, reperti erratici

ALATRI
Cattedrale. Reperti cosmateschi

VICO NEL LAZIO
Chiesa di S. Michele Arcangelo. Paliotto d'altare cosmatesco

SUBIACO
Monastero S. Scolastica, chiostro cosmatesco, reperti
Sacro Speco, Portale, Pavimento, reperti

SORA
Chiesa di S. Domenico, resti pavimentali nella cripta

AQUINO
Museo archeologico, resti pavimentali e di arredi provenienti dalla chiesa di S. Maria della Libera

MONTECASSINO
Abbazia. Resti pavimentali nella Cappella dei Santi Monaci, nella Cappella di S. Martino, nella Cappella di S. Anna, frammenti nel museo dell'abbazia e reperti erratici.

S. ELIA FIUMERAPIDO
Chiesa S. Maria Maggiore, resti pavimentali

FOSSANOVA
Abbazia, portale con decorazione cosmatesca

TERRACINA
Cattedrale. Portico cosmatesco, pavimento, arredi

FONDI
Duomo. Pulpito, cattedra

GAETA
Duomo. Campanile, reperti
Chiesa S. Lucia, reperti

MINTURNO
Duomo, Pulpito

ALTA CAMPANIA

SESSA AURUNCA
Duomo. Pavimento, pulpito, candelabro, reperti erratici

CARINOLA
Cattedrale. Reperti pavimentali

TEANO
Cattedrale. Pulpito, reperti

CALVI RISORTA
Cattedrale. Pulpito, reperti

CAPUA. S. ANGELO IN FORMIS
Basilica benedettina. Resti pavimentali, reperti

CAPUA
Duomo. Cappella del Sacramento, pavimento; candelabro, pulpito, cripta;
Chiesa S. Angelo in Audoaldis, resti pavimentali;
Parrocchia SS. Filippo e Giacomo. Resti pavimentali dal monastero di S. Benedetto a Capua.

CASERTA VECCHIA
Cattedrale. Pavimento, presbiterio, pulpito

S. AGATA DEI GOTI
Chiesa di S. Menna, pavimento, reperti e frammenti
Cattedrale, resti pavimentali

S. Vincenzo al Volturno
Basilica superiore. Resti pavimentali. Locale L1 e locale L2
Basilica inferiore, scavi archeologici, Cappella S. Restituta, resti pavimentali.

IL PAVIMENTO COSMATESCO
DELLA BASILICA SUPERIORE



Figura 1 La cattedrale di Anagni

Nel capitolo dedicato al pavimento della cripta della cattedrale di Anagni (più avanti), si possono osservare le fondamentali differenze che determinano lo stato di conservazione del litostrato in relazione alla sua presunta originalità. Sulla base del metodo stabilito, cioè dell'osservazione della simmetria geometrica e policroma delle tessere impiegate nei disegni geometrici del pavimento, concetto che sta alla base dell'arte cosmatesca, si è potuto stabilire alcuni canoni per convalidare tesi ed ipotesi circa lo stato di originalità di quanto ci è pervenuto attraverso i secoli, e di capire se i pavimenti abbiano subito manomissioni, restauri attenti o approssimativi e via dicendo.
Grazie a questo nuovo modo di osservare il lavoro dei *magistri romani*, si è potuto accertare che il pavimento della cripta ha subito diverse vicende evolutive nello spazio di circa

mille anni e che le poche notizie di restauri che hanno interessato sia la navata superiore, sia la cripta, ne hanno trasformato inevitabilmente la forma e lo stato originario.
Il fatto che il pavimento della cripta abbia conservato un aspetto che solo per pochi tratti rappresenta ciò che di originale è sopravvissuto, mentre per una immotivata serie di interventi, volti forse solo a coprire e a sistemare alla meglio la superficie, mescolando confusamente i colori delle tessere e venendo meno al principio basilare della simmetria dei colori, può essere interpretato come il risultato di lavori di restauro certamente non molto recenti. Se un restauro fosse stato fatto in tempi recenti, credo che si sarebbe fatto il possibile per ristabilire anche l'originale simmetria policroma dei disegni geometrici. Lo dimostra certamente il litostrato della navata superiore della chiesa, soggetto a restauri non recentissimi, ma nemmeno tanto antichi. Quanto basta perché esso fosse considerato un'opera d'arte e come tale da richiedere un intervento il più professionale possibile. Se così non fosse, allora, curiosamente, bisognerebbe scambiare le ipotesi sull'originalità dei pavimenti e riconoscere come il più vicino all'originale quello della navata superiore, almeno nel tratto della navata centrale, e più alterato quello della cripta! Dall'esame dello stato conservativo delle tessere però, è facile osservare che il pavimento della navata superiore è stato soggetto a diversi interventi di pulitura, sostituzioni di parti e impiego forse di nuovo materiale.
Ad ogni modo, possiamo osservare che il principio di simmetria dei colori nei patterns geometrici è molto più evidente nel litostrato superiore che in quello della cripta e ciò dipende sicuramente sia da uno stato conservativo originale di parte del pavimento, sia da interventi recenti di restauro che hanno tenuto conto di questo principio basilare (come è stato d'altronde nei restauri di S. Maria in Cosmedin a Roma ed altre chiese della capitale).

Una ricapitolazione storica attuale delle vicende che hanno interessato i lavori di restauro del pavimento della cattedrale,

al quale rimando il lettore per un approfondimento, è stata



Figura 2

fatta da Luca Creti nel 2010[3]. Non si sa molto purtroppo e, per fortuna, la conservazione di una lapide (fig. 2) che in origine era inserita nel pavimento all'ingresso della cappella Caetani, ci dice che esso fu realizzato dal maestro Cosma negli anni tra il 1224 e il 1227. In questo periodo l'antico pavimento, probabilmente di coccio pesto, fu ricoperto da quello che poi diventerà il lavoro cosmatesco, alzando anche le quote delle navate e realizzando il gradino che separa il presbiterio con il resto della chiesa. E' da notare che la lapide menziona il nome di Cosma da solo e che l'iscrizione della cripta aggiunge anche i nomi dei suoi due figli Jacopo e Luca. Si può quindi ipotizzare, ragionevolmente, che in un primo momento, attorno al 1224, Cosma fu chiamato dal vescovo Alberto a realizzare il pavimento della navata superiore della chiesa,

---

[3] Creti Luca, *In marmoris arte periti*, pagg. 158-165, anche per il dettaglio su alcune considerazioni sulla proporzionalità dei quinconce.

finito il quale il maestro romano fu di nuovo chiamato per realizzare il pavimento della cripta, stavolta affiancato anche dei figli Jacopo e Luca. Ma ad Anagni ci sono altre opere cosmatesche pavimentali che, tra l'altro, hanno uno stile che riconduce inevitabilmente a quello della cattedrale e quindi agli stessi *magistri romani*. E' ipotizzabile, perciò, che finiti i lavori nella cattedrale, Cosma aiutato dai figli, o forse solo i figli, abbia ricevuto l'incarico di realizzare i pavimenti della chiesa di S. Andrea, di San Giacomo in San Paolo e di S. Pietro *in Vineis*. Oppure potrebbe essere che, contemporaneamente al lavoro di Cosma e figli nella cattedrale, uno stuolo di maestranze della bottega del maestro, con a capo uno dei due figli di Cosma, realizzasse i lavori nelle altre chiese di Anagni. Ma questo discorso sarà oggetto di discussione nel capitolo dedicato alle altre chiese di Anagni.



Figura 3 Veduta generale della fascia centrale con la successione dei quinconce

Sull'originalità del pavimento della cattedrale, nella navata

della chiesa, si legge in Creti[4]: "*Le fonti archivistiche e letterarie attestano come il pavimento, nel corso dei secoli, abbia subito diverse manomissioni, che ne hanno in parte alterato il disegno originale*"; mentre in Bassan[5]: "*Il pavimento della chiesa superiore ha subito ingenti restauri, che non hanno tuttavia compromesso il disegno d'insieme*". E' lecito supporre che l'attenzione dei restauri, specie quelli più antichi, sia stata rivolta in particolar modo alla fascia centrale che è la parte più bella e significativa di tutto il pavimento, mentre le zone rettangolari che la contornano, specie quelle più lontane fino ai muri delle navate, siano state trattate con maggiore approssimazione e superficialità. Quando si parla di "disegno d'insieme", è difficile comprenderne il significato nella sua interezza, in quanto è impossibile godere della vista d'insieme di tutto il pavimento della chiesa che ha una superficie enorme. Io stesso ho avuto difficoltà nel camminare sopra il pavimento e contare i numerosissimi rettangoli del pavimento attorno alla fascia centrale che, nel disegno unitario consiste di 32 ripartizioni per navata, allineate in quattro file di otto rettangoli ciascuna, ma se si contano i singoli rettangoli contenuti nelle ripartizioni, si arriva a circa un centinaio per navata, perdendo il conto (come è successo a me) mentre ci si cammina sopra!



Figura 4 Vedute delle zone laterali del pavimento attorno alla fascia centrale

---

[4] Creti Luca, op. cit. pag. 160

[5] Bassan Enrico, *Itinerari cosmateschi: Lazio e dintorni*. Roma, 2006, p. 74

Tra gli interventi più importanti, che hanno causato una sostanziale modifica dell'assetto originario, è da annoverarsi quello dei primi anni del 1600, durante un periodo di "rinnovamento" che mostra quale moda irrazionale quella della distruzione e sostituzione degli arredi religiosi gotici e medievali, in favore di un sempre più invadente e brutale barocco (a tal proposito si vedano le stesse vicende che hanno interessato la cattedrale di Ferentino nella descrizione del pavimento fatta dal parroco Don Luigi di Stefano). Così, il vescovo Seneca ordinò la demolizione della medievale *Schola Cantorum* rivoluzionando tutta l'area del presbiterio. Una simile azione dovette distruggere buona parte del pavimento del Coro che fu supplito, in parte ed in modo superficiale, con gli avanzi del materiale derivato dallo smembramento del ricco arredo cosmatesco che aveva fino ad allora arricchito tutto il presbiterio e di cui una buona parte è conservato sotto forma di reperti nel museo lapidario della cattedrale. Dal XVII secolo, si passa direttamente alle notizie certe che riguardano una serie di lunghi e un po' più accorti restauri effettuati negli anni dal 1882 al 1889, nell'ambito di una risistemazione generale dell'intero edificio religioso. Il restauro conservativo dell'opera cosmatesca si deve alla bontà del deputato di Parlamento del Regno d'Italia e patrizio anagnino Agostino Martinelli che a spese del governo finanziò i lavori di cui furono incaricati i mosaicisti che in quel tempo erano impegnati nei restauri delle chiese di San Crisogono e S. Maria in Cosmedin a Roma. Avendo visto alcuni patterns del pavimento di S. Maria in Cosmedin, posso dire che i restauratori in questione ebbero rispetto pressoché totale dell'intento base dei Cosmati, cioè di stabilire una perfetta configurazione geometrica e di simmetria policroma nei disegni. Ciò che si vede anche in buona parte nel pavimento della cattedrale di Anagni. Se qualcosa di alterato c'è in queste simmetrie e nei disegni geometrici, può essere dovuto ai differenti modi di applicazione delle tessere marmoree e alla fragilità dei pezzetti piccolissimi che,

incastonati, potrebbero essersi staccati nel tempo e sostituiti in fasi successive.
Una bella testimonianza del lavoro originale di Cosma e di come doveva osservarsi il pavimento prima degli interventi dell'800, si ha da Taggi[6]:

"*L'intero pavimento della chiesa è di musaico tessellato fatto a molteplici spartimenti inquadrati da fasce di marmo bianco, e tutti messi a belli e svariati disegni risultanti dalla ingegnosa combinazione di sole figure geometriche, in che sono acconciamente disposte le singole pietre nelle loro differenti forme e colori, tra le quali abbonda il porfido e il serpentino. Nel mezzo della nave maggiore e per due terzi della sua lunghezza ha una larga treccia bisantina intessuta di figure rotonde disposte in quadro a cinque a cinque, quattro cioè agli angoli ed una nel centro dello spazio, che ne forma il fondo di un bel musico anch'esso, e tutte tra loro con vaghi serpeggiamenti annodate. Ciascuna poi di esse, ch'è quasi sempre dissimile dalle altre, rassembra un gran disco composto di più liste circolari concentriche, quali formate di solo marmo bianco a modo di fasce, quali di pietre di vari colori sì minute e sì ben connesse a disegno, da parere un lavoro di finissima tappezzeria o ricamo. Simili intrecciamenti si ripetono sul Presbiterio, e nel piano sottoposto dinanzi l'altare maggiore e quelli dei cappelloni laterali*".

[6] Taggi C., Della fabbrica della Cattedrale di Anagni. Saggio archeologico-storico scritto da uno dei suoi canonici. Roma, 1888, pp. 12-14 (riportato anche da Luca Creti)



Figura 5 Navata laterale destra

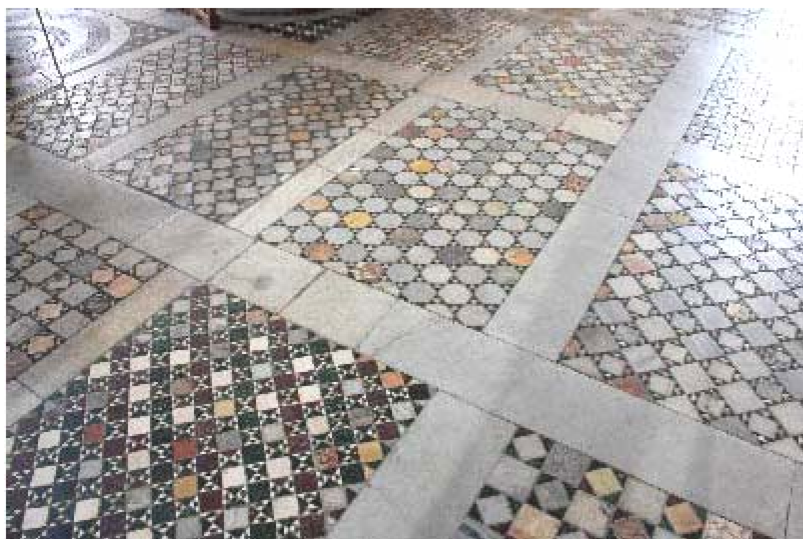


Figura 6 Zona pavimentale delle navate

Magnifica descrizione che ci restituisce almeno

nell'immaginario l'antica bellezza dell'opera di Cosma. Nell'analisi dei pavimenti cosmateschi *in situ* è interessante tenere presente quanto osservato da Pennini[7] che "*la posa dei materiali utilizza una tecnica differente: infatti, mentre i pannelli pavimentali di marmo bianco antichi hanno le tessere inserite in scassi praticati sulla base di un disegno geometrico, il nuovo pavimento, invece, ha le tessere direttamente applicate su uno strato di malta grigia, presumibilmente pozzolanica, e gli spazi compositivi delimitati con sottili lastre di marmi bianchi. La pavimentazione è stata applicata sulla precedente più antica i cui resti sono stati osservati nella zona presbiteriale. Le tessere in opera sono inoltre formate da paste vitree, tessere auree e di madreperla*".

Questo antico modo di restaurare il pavimento cosmatesco si riscontra spesso in altre chiese. A parte i tempi moderni, è difficile pensare che nel '600 o nell'800 i restauratori abbiano avuto il tempo e la pazienza di lavorare al modo dei Cosmati. La soluzione di applicare le tessere direttamente sulla stesura liscia di malta, senza incasso, determina quel tipo di pavimentazione liscia, come fosse levigata, senza imperfezioni e che si discosta sensibilmente dal lavoro originario dei maestri romani.
Dall'esame delle foto che seguono è possibile constatare che il lavoro di restauro dei mosaicisti dell'800 ha interessato maggiormente, o forse esclusivamente, la fascia centrale delle otto quinconce e alcune zone di rilievo. La differenza tra questa e le zone rettangolari è soprattutto nella cura del rispetto della simmetria policroma delle tessere nei disegni geometrici e nella precisa collocazione degli incassi, al fine di ottenere un risultato il più possibile vicino all'originale.

---

[7] Pennini M. La cattedrale di Anagni. Restauro e studio delle superfici, in "La cattedrale di Anagni", a cura di G. Palandri, Roma, 2006, pp. 91-134, testo a pag 107.



Figura 7 La ruota che si trova sull'ingresso alla chiesa

Dove tale simmetria è restituita in modo totale o parziale, è sintomo che la zona di pavimento o è in buona parte originale, o è quella interessata dai migliori restauri. Entrando in chiesa dall’ingresso attuale ci si trova subito di fronte ad un riquadro con al centro un bel cerchio costituito da due fasce circolari concentriche di marmo bianco, alternate da due decorazioni circolari. Al centro un bel disco, piccolo, di porfido verde antico. Ai lati del cerchio il motivo di riempimento è quello più classico utilizzato dai Cosmati, cioè “ad quadratum”, in tessitura ortogonale. In tutto il riquadro si nota una più che buona corrispondenza di simmetria dei colori delle tessere, specie nei motivi di riempimento intorno al cerchio e la fascia decorativa che contorna il disco verde centrale. Ancora è da notare un particolare che non si riscontra facilmente nei restauri antichi, la perfetta scelta cromatica dei quadratini di marmo giallo al centro della prima fascia decorativa. Segno di un discreto restauro che ritroviamo spesso soprattutto nella fascia centrale del pavimento all’interno della chiesa.

Varcata la soglia ed entrati nella chiesa, siamo colti dallo stupore. Gli occhi non riescono a vedere l’intero disegno

unitario della grandiosa pavimentazione e si perde nelle centinaia di ripartizioni che si dipartono dal centro della navata fino ai muri laterali, come un enorme tappeto luccicante di pietre che con timore ci accingiamo a calpestare. Al cospetto di una simile meraviglia non si pensa più a manomissioni, danni, restauri, ecc, ma si gode della bellezza visiva che offre la magia di una sapienza decorativa ed architettonica antica di otto secoli. Tutti, fedeli, laici, addottorati e analfabeti, condividono almeno per qualche istante il senso di smarrimento e di profonda bellezza che emana l'opera del maestro Cosma, indipendentemente dall'essere religiosi o meno. La sfavillante bellezza dei motivi geometrici e dei colori dei marmi di cui sono costituiti, ci riconducono al concetto della perfezione della natura creata da Dio ed alla bellezza spirituale che infonde nell'animo dell'uomo. Qui il fedele si sente davvero condotto per mano, a percorrere la strada, quel corridoio splendente di marmi e di simboli, il tappeto di luce e speranza che lo guida fino all'altare, al cospetto di Dio.

Dopo il primo, lungo, stupore, si inizia finalmente a cercare di avvicinarsi all'opera del maestro marmorario in modo più analitico e critico. Si nota abbastanza presto che il pavimento ha subito varie vicende evolutive e che nei pressi delle navate minori esso ha un aspetto molto meno antico rispetto ad altre zone che interessano la fascia centrale. Si tratta probabilmente delle zone di pavimentazione realizzate con gli avanzi di tessere originali, ma con la tecnica descritta da Pennini vista sopra. Qua e la si vede molto chiaramente lo strato di malta grigia, assimilabile alla pozzolana, specie dove le tessere sono state lavorate male e in dimensioni molto più piccole rispetto agli spazi in cui dovevano essere disposte.
Ma procediamo con ordine e vediamo da vicino la bellezza degli otto quinconce che si susseguono lungo la fascia centrale.



Figura 8 Il primo quinconce dopo il portale della chiesa

Il primo si trova proprio in corrispondenza del portale della facciata. E’ costituito da quattro dischi di porfido, due rossi e verdi ai lati e uno rosso al centro.
I disegni geometrici sono abbastanza usuali nel repertorio di Cosma e sono quasi gli stessi che ritroviamo nei quinconce della cripta. In questo caso siamo di fronte o ad un buon restauro o ad una parziale opera pavimentale originale. La simmetria dei colori è rispettata in buona parte ovunque, forse eccetto parzialmente nelle fasce decorative circolari maggiori esterne, dove le tessere essendo davvero tante e diverse, sono state sostituite con altre di diverso colore. La corrispondenza geometrica dei disegni è quella originale, con il pattern a forma di stella ottenuta dall’uso delle losanghe oblunghe rosse nelle ruote di destra e dai due dischi di porfido verde nelle ruote di sinistra (rispetto alla foto). La bellezza del quinconce è risaltata soprattutto grazie al rispetto simmetrico delle numerose tessere quadratiche disposte a 45°, di colore giallo, rosso e verde alternativamente che riempiono gli spazi simmetricamente sopra e sotto il disco centrale.


Figura 9


Figura 10

Nella fig. 9 si vede il cerchio centrale del primo quinconce con il bel disco di porfido rosso. La fascia circolare decorativa è pressoché perfetta, se non si fa caso a qualche sporadica piccola tessera triangolare di riempimento. La simmetria policroma è rispettata, come si vede dal corretto alternarsi dei colori rosso e verde negli spazi di riempimento e dall'uso delle piccole tessere triangolari gialle. Da notare il punto all'estrema sinistra della fascia dove manca una tessera triangolare media.



Figura 11

L'ingrandimento della fig. 11 riproduce il punto esatto. Qui pare che l'incavo triangolare sia scavato appositamente per incassarci la tessera triangolare e non appare come una malta grigia su cui la tessera sia stata adagiata. E' probabile quindi che queste parti di pavimento siano originali così come le aveva fatte il maestro Cosma. Nella figura a destra si vede un altro cerchio del quinconce ancora con una perfetta simmetria di colori e ottima esecuzione. Da notare il grande effetto visivo che producono le piccole quattro tessere triangolari gialle ai vertici della stella.

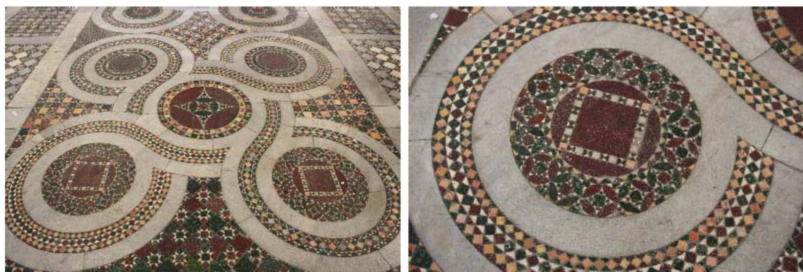


Figura 12

Il secondo quinconce (fig. 12), molto bello, rispecchia anch'esso in massima parte il lavoro di simmetria geometrica

e policroma. Da notare come nelle fasce decorative circolari, l'uso delle tessere quadrate gialle sia piuttosto uniforme e regolare producendo un effetto visivo molto accentuato, rispetto a molti altri pavimenti in cui specie l'uso di questo colore è bruscamente e continuamente interrotto da tessere di colore diverso.
Il bel motivo geometrico di destra nelle due fasce circolari è perfettamente simmetrico, sia nell'alternanza dei colori delle tessere triangolari e quadrate, sia in quello dei cerchi ottenuti con le piccole losanghe oblunghe.



Figura 13

Anche qui siamo di fronte o a una parte di pavimento ben restaurata, o all'opera originale di Cosma.



Figura 14

La condizione del pavimento in questa lunga fascia di quinconce mostra una cura che si estende molto bene anche alle fasce di riempimento tra i vari dischi che si susseguono ininterrottamente, ma senza soluzione di continuità, come si vede in altri casi. Le fasce circolari presentano in più punti



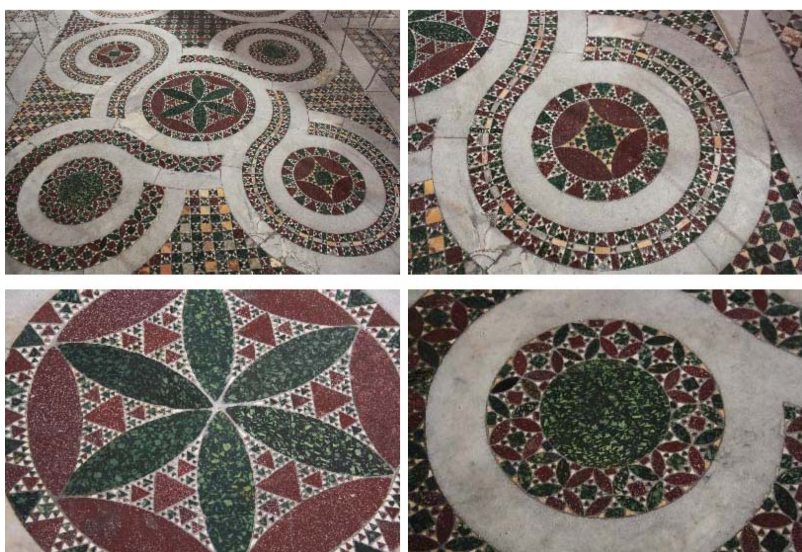
Figura 15

delle piccole rotture, alloggiamenti di tessere andate perdute, e, rispetto ai dischi centrali, una corrispondenza simmetrica dei colori meno accentuata. Nella figura 15 si può vedere il disco centrale che reca il solito motivo a stella in cui tutte le tessere interne sono di colore rosso e tutte quelle esterne di colore verde. E' ovvio che l'inserimento delle poche tessere di colore rosso che si vedono nella decorazione esterna circolare, fanno parte di un irresponsabile intervento di restauro da parte di mani inesperte. E' impossibile non ravvedersi della simmetria dei colori e piazzare tre sole tessere rosse di triangoli scaleni in mezzo a tutte le altre verdi. Qui a lato si vede il bel pattern centrale del quinconce con il motivo geometrico esagonale ottenuto da una serie di triangoli e rombi. Simmetria di colori perfetta anche qui.



Figura 16


Figura 17


Figura 18

In questa serie di foto si vedono il quarto e quinto quinconce con alcuni dettagli dei dischi che li compongono. Il lavoro di simmetria geometrica e policroma è ben rispettato, se si esclude qualche lievissimo particolare.
Nelle due foto della fig. 19 è possibile vedere un confronto diretto tra lo stesso motivo geometrico e policromo della fascia di decorazione circolare attorno ad uno cerchio di uno dei quinconce; a sinistra nella navata superiore della chiesa, a destra nella cripta. Sebbene nella foto di destra si noti una leggera discontinuità del colore giallo originale delle tessere quadrate delle due linee esterne alla fascia, l'effetto è sostanzialmente molto vicino a quello che doveva essere in

origine. Inoltre, nella linea centrale l'alternanza delle tessere rosse e nere è pressoché perfetta. La stessa cosa non la si riscontra nella foto di destra, ovvero nella fascia che contorna il cerchio di un quinconce nella cripta, dimostrando una manomissione del contesto originale ed un cattivo restauro.



Figura 19

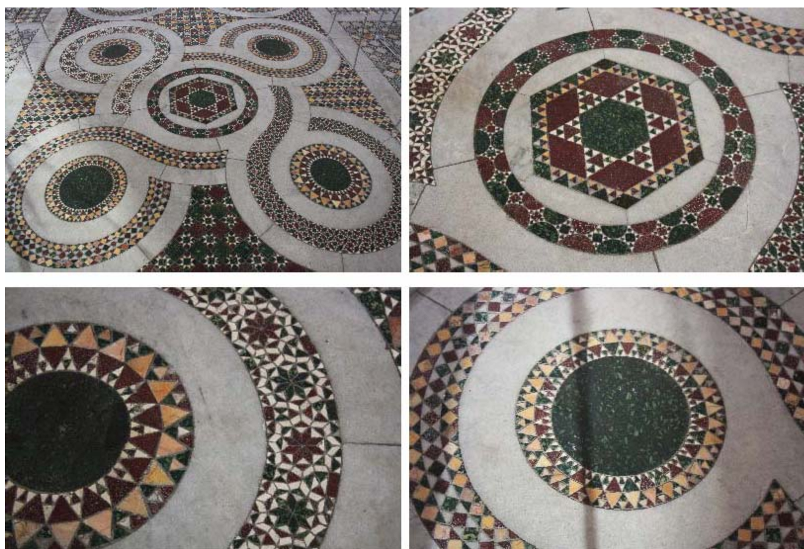


Figura 20

Il sesto quinconce, visibile in queste foto della fig. 20 mostra anch'esso una meravigliosa visione geometrica. La fascia decorativa di uno dei cerchi (foto a sinistra, dettaglio), mostra per la prima volta una serie continua di stelle a otto punte,

ottenute con delle piccole tessere bianche nel perimetro esterno e con alternanza di tessere verdi, rosse e bianche al centro. Un motivo piuttosto raro che si vede per la prima volta nel pavimento anagnino. Il restauro di questi quinconce (se di restauro si tratta), mostra in ogni caso quanto sia gioioso l’effetto visivo prodotto dall’uso simmetrico e calcolato delle tessere gialle, in contrapposizione a quelle verdi e rosse. Il colore giallo-oro, che da sempre è collegato con il Sole, cioè con la divinità, è un indice di ricchezza materiale e immateriale: la prima fa riferimento al benessere e alla ricchezza materiale, la seconda fa riferimento a quei valori profondi e permanenti che durando nel tempo costituiscono la forza e danno senso alla vita di una comunità: il senso religioso, il senso della giustizia e della carità e la lealtà. Non a caso questo colore viene accentuato nel percorso della fascia centrale che porta all’altare, mentre è poco utilizzato nelle fasce laterali rettangolari. Esso va a rafforzare l’importanza e il significato del cammino del fedele che percorrendo la fascia mediana si appresta ad arrivare dinanzi a Dio.

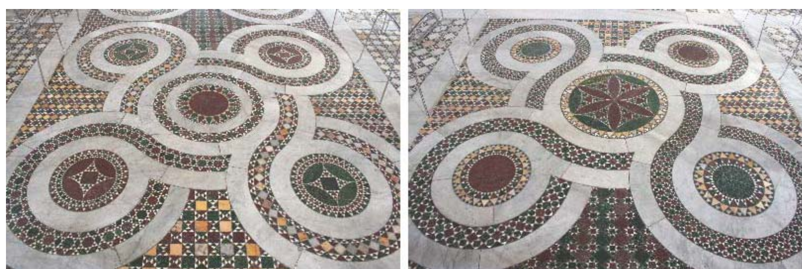


Figura 21

Fig. 21: il settimo ed ottavo quinconce. Entrambi con quattro disegni geometrici uguali tra loro nei cerchi esterni. Nel settimo la stella con le losanghe oblunghe e a destra semplicemente il tondo di porfido, simmetricamente opposti nel colore, verde e rosso.


Figura 22

Nel quinconce di destra (il settimo), notiamo che mentre la zona di riempimento a sinistra del tondo centrale è simmetricamente giusta nei colori, quella di destra è letteralmente sballata, ma solo nelle file dei colori del giallo. Questo può essere sintomatico del fatto che anche nelle altre zone di pavimenti, i restauratori sono stati costretti a sostituire le tessere gialle e giallo-oro con quelle bianche per mancanza di materiale. La stessa cosa può essere notata nella fila centrale della fascia decorativa curvilinea di destra nel settimo quinconce.



Figura 23

Nella foto 01 (fig. 23) si vede la ruota che separa gli otto quinconce dal gradino della navata. Dall'inizio del gradino, poi, e fino alla recinzione presbiteriale, si trova uno straordinario disegno che riproduce una guilloche di tre cerchi cui segue un quinconce e ancora una guilloche. Le foto da 02

a 04 riproducono la prima ruota, con il cerchio interno, della prima guilloche, di grande bellezza. Non si comprende se le due foglie di colore diverso del fiore siano originali o un adattamento dei restauratori. Credo che originariamente le foglie dovessero essere tutte e sei verdi. Gli esperti dicono che le fasce intrecciate non sono state manomesse. Se così è, allora bisogna dire che qui il lavoro di Cosma si è conservato in modo perfetto.

Fig. 24.
05. Dettaglio della foto 04 e delle fasce di decorazione.
06. La seconda ruota della guilloche con il bellissimo disegno geometrico dell’esagono che si ripete per similitudine all’interno. Le tessere della fascia decorativa circolare sono in netto contrasto stilistico e cromatico con il disco centrale e sono di evidente fattura più moderna.
07. Lo stupendo quinconce che intervalla le due guilloche. Al disco di porfido grigio al centro di contrappongono simmetricamente due dischi di porfido rosso e verde e due motivi a stella con losanghe oblunghe di cui quella in basso a sinistra presenta un’anomalia cromatica con una sola di colore rosso.
08. La ruota in alto a destra del quinconce.
09. Dettaglio del disco centrale e la fascia decorativa.


05


06


07


08


09

Figura 24



10. 11.

Figura 25

Fig. 25
10. La seconda guilloche che segue il quinconce
11. Dettaglio della seconda ruota della guilloche. L'esagono centrale reca all'interno la ripetizione per similitudine di una doppia stella a sei punte di cui quella centrale gialla è inscritta in un cerchio formato da tessere verdi. Anche qui siamo di fronte ad un lavoro di perfetta simmetria geometrica e policroma che evidenzia o un buon restauro, o una parte originale del pavimento fatto da Cosma, anche se spesso le tessere marmoree sembrano conservate troppo bene per avere mille anni.



12 13

Figura 26

Fig. 26

Nella foto 12 si vede un rettangolo di pavimento dell'area iniziale presbiteriale davanti all'altare.



Figura 27

La vastità del litostrato non permette di essere descritto qui in tutti i suoi particolari. Come si è visto, è opinione diffusa che gran parte delle ripartizioni rettangolari che adornano la fascia centrale dei quinconce, siano il frutto di restauri moderni (specie quelli di fine ‘800) e ciò corrisponde sicuramente a verità perché in molti punti esso presenta variazioni di stili, colori e impiego di tessere ricavate probabilmente da materiale moderno che si distinguono con gran colpo d’occhio rispetto a quelle antiche impiegate da Cosma e che con grande evidenza si mostrano con il degrado dell’usura del tempo che è passato. Nella fig. 27 si vede chiaramente la manomissione moderna con l’inserimento di tessere quadrate bianche a 45°, nettamente in contrasto per modernità, cromatismo e stile con le altre tessere che probabilmente pure sono state mescolate tra vecchie e nuove. Tuttavia, i disegni geometrici sono rimasti inalterati e quindi vediamo di ricostruire nelle prossime pagine una serie dei principali patterns utilizzati da Cosma nel pavimento della cattedrale di Anagni. Trattandosi, spesso di una ripetizione degli stessi disegni del pavimento del duomo di Ferentino, ne riporto qui la maggior parte in

formato ridotto giusto per avere un'idea generale delle configurazioni utilizzate.



Figura 28



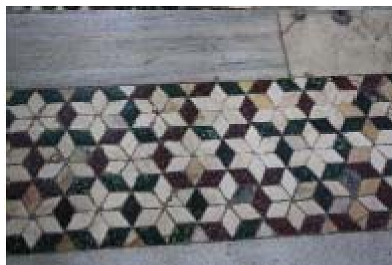
Figura 29

Nella tabella di fig. 28, che continua in questa pagina sopra, si vedono 45 tra i principali patterns utilizzati dal maestro Cosma nelle ripartizioni rettangolari del pavimento della cattedrale di Anagni. Alcuni di essi vengono ripetuti con colori diversi, ma la maggior parte si diversifica proprio per disegno geometrico. Rari sono i rombi e le intersezioni di figure circolari, mentre più usuali sono i motivi “ad quadratum” nella tessitura ortogonale e diagonale a 45°. Spesso sono utilizzati listelli marmorei bianchi di grosse dimensioni per formare disegni a croce intervallate da quadrati. Molti di questi patterns si trovano anche nel pavimento del duomo di Ferentino, mentre qualcuno ha un carattere più originale, come quello di fig. 29.

Vediamo ora alcuni dei patterns principali utilizzati per le fasce di decorazioni delle guilloche, dei cerchi e dei quinconce, insieme ad altri sparsi nella pavimentazione delle navate della chiesa.



Figura 30



In queste immagini della fig. 30 si vedono circa 21 patterns diversi relativi alle fasce curvilinee e circolari delle quilloche e quinconce e circa 19 relativi agli spazi di riempimento e le fasce orizzontali e verticali di ri-quadri. Anche da queste piccole immagini è possibile osservare delle differenze sia stilistiche che di organizzazione del lavoro mosaicale nel pavimento e vedere che alcune parti sono, effettivamente, come dice anche Glass, rifatte in tempi moderni. Inoltre, si possono scorgere anche diverse incongruenze logiche nell'assetto dei patterns geometrici, a volte mescolati tra loro in modo casuale e come nell'allontanarsi dalla fascia centrale, il lavoro diventi sempre più superficiale ed approssimativo.

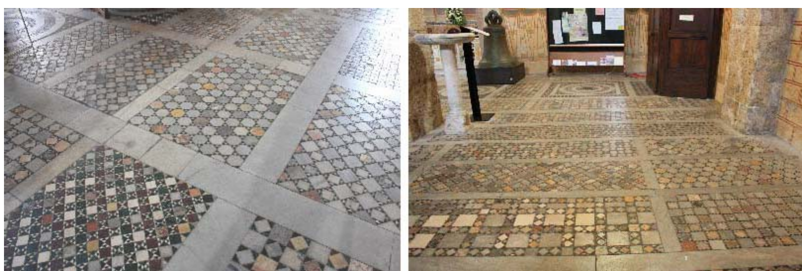


Figura 31

Fig. 31: Due immagini del pavimento nelle navate laterali e in prossimità dell'ingresso che mostrano l'uso più assiduo di tessere di grande formato atte a coprire più facilmente e velocemente le ripartizioni rettangolari.

Nelle pagine seguenti, mi piace riportare una galleria che offra un colpo d'occhio generale dei dischi centrali delle guilloche, dei quinconce e dei rettangoli che si incontrano in alcune parti del pavimento.



Figura 32



Figura 33





Dettaglio della foto precedente









Figura 34

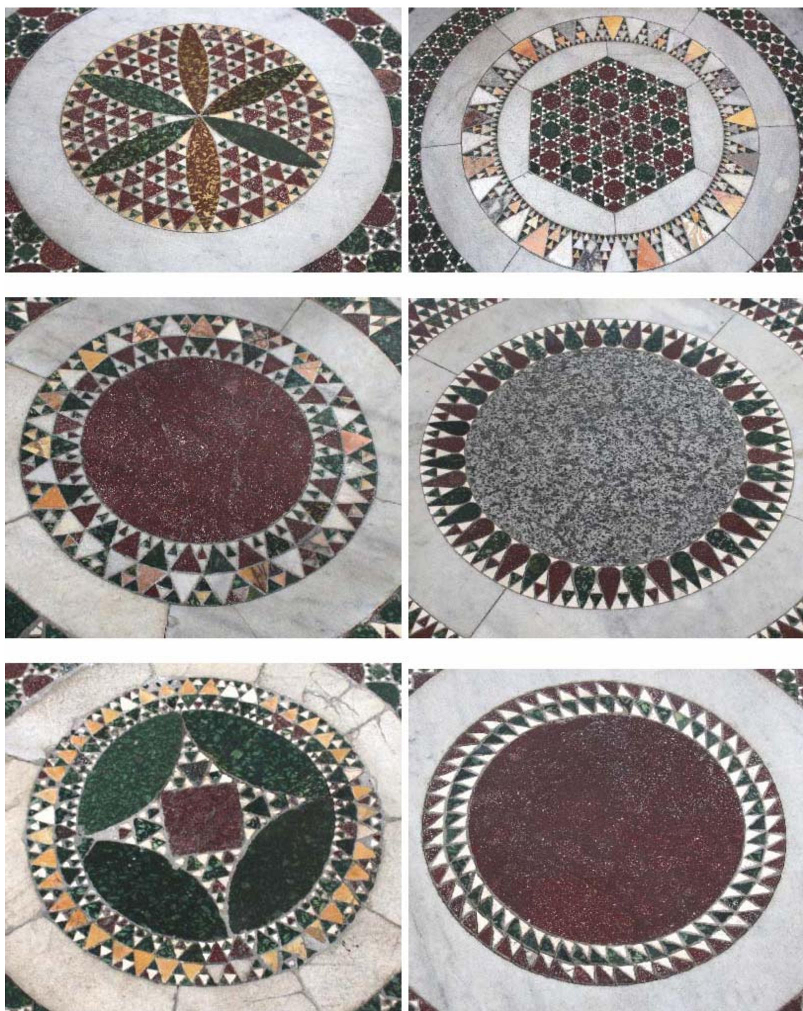


Figura 35



Figura 36







01



02



03



04

Figura 37

Nelle ultime quattro immagini della fig. 37 è possibile vedere il dettaglio dello stato di alcune zone del pavimento.
01-02. In queste foto si vede chiaramente una sostanziale differenza nell'applicazione delle tessere minuscole. Nella 01 probabilmente siamo di fronte al lavoro originale dei Cosmati, nella 02 si vede che pezzetti minuscoli di tessere, realizzati in modo approssimativo, sono applicati senza riferimenti simmetrici nel colore, su uno strato di malta grigia.

03-04. Anche in questo caso possiamo vedere lo stesso pattern geometrico in due porzioni di pavimento distanti. A sinistra sembra osservare il lavoro originale, perfetto negli incastri delle tessere e anche nella simmetria dei colori. A destra ancora dei pezzetti di tessere vagamente triangolari adagiate su uno strato di malta grigia, con l'intromissione di una tessera rosso al posto di una verde.

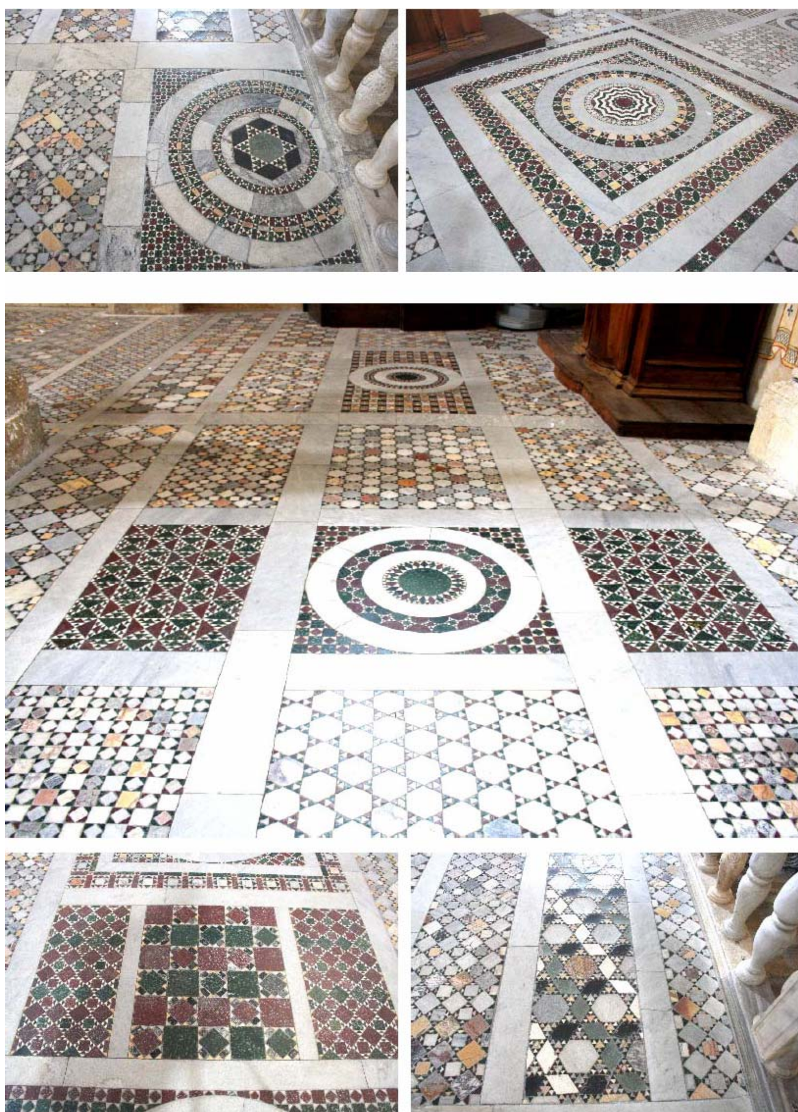


Figura 38

In queste immagini (fig. 38) si vedono altre porzioni delle ripartizioni rettangolari nella pavimentazione della cattedrale di Anagni.

Considerazioni finali

Il pavimento cosmatesco della cattedrale di Anagni, quello della basilica superiore e quello della basilica inferiore, detta Cripta di San Magno, rappresenta uno dei monumenti più importanti nel territorio del Basso Lazio di questa affascinante arte musiva. Intanto perché si è conservato abbastanza bene dal 1224-1231 ad oggi, nonostante le turbolente vicende storiche che hanno accompagnato la città di Anagni e la cattedrale stessa; poi perché entrambi i pavimenti recano la prestigiosa firma del maestro Cosma I, in quello superiore, e insieme ai figli Iacopo e Luca, con la data, in quello inferiore. E' straordinario immaginare i maestri romani, chiamati al loro compito di decoratori dal Vescovo Alberto, arrivare nella città papalina: le carrozze piene di strumenti per il taglio delle tessere marmoree, molte delle quali forse, già preparate nelle officine romane e trasportate in Anagni, mentre altra buona parte del materiale ricavato dalle rovine romane di Villa Magna e di altri siti archeologici vicini. Forse tre, forse quattro anni di lavoro per il solo pavimento della basilica superiore. Il solo Cosma all'opera, sicuramente con aiutanti manovali, con fogli di progetto già studiati che si svolgono sulla superficie da colmare della basilica. Ai lati delle navate, i numerosi cassettoni stracolmi di minuscole tessere musive, tutte da assemblare come un puzzle, secondo un disegno che il maestro Cosma avrà sicuramente, per dovere e per rispetto, discusso anticipatamente, per l'approvazione, con il vescovo Alberto. Sarebbe bello oggi, vedere con i propri occhi gli artisti all'opera. In che modo iniziarono a sviluppare la superficie pavimentale. Chi iniziava a tracciare i contorni delle partizioni rettangolari, tenendo conto delle misure delle cornici dei listelli di marmo bianco che le doveva separare; chi forgiava le forme delle tessere marmoree; chi dava disposizioni sul livellamento delle superfici e via dicendo. Sarebbe bello vedere oggi all'opera i maestri Cosmati, ma possiamo solo immaginarli. Attraverso la bellezza del loro lavoro, possiamo immaginare anche la loro passione, la loro

devozione sia per ciò che facevano sia per l’istituzione religiosa per cui lo facevano. Nel lavoro che ci hanno tramandato non si scorge solo un rispetto del dovere di realizzare l’opera a “regola d’arte”, come dovrebbe essere oggi nell’edilizia pubblica e spesso non è, ma una vera e propria devozione per l’arte che essi rappresentavano e per il significato che aveva il loro operato. Non solo un mestiere, quindi, ma una vera e propria missione per mezzo della quale doveva essere preservato ed esaltato il significato religioso del cammino del fedele nel tempio di Dio. Quest’arte, oggi completamente perduta, è ben rappresentata nel monumento cosmatesco lasciatoci in eredità dalla mano del primo e più importante maestro romano e noi possiamo solo coglierne superficialmente i reconditi principi, incapaci di decifrare un linguaggio fatto di geometrie, proporzioni, simboli e colori che in una società come quella moderna, sempre più attenta solo ai beni di natura materiale, ha perduto ogni significato mistico e spirituale.
La cattedrale di Anagni, insieme con le altre opere realizzate dai Cosmati in città, rappresenta la piccola Roma cosmatesca del *Patrimonium Sancti Petri*. La sede decentrata più importante della bottega marmoraria romana di Cosma I e figli che inorgoglisce la nostra Ciociaria, invocando però, a ottocento anni di distanza, la sensibilità di tutti verso una sempre più attenta e richiesta cultura della preservazione, studio e divulgazione dell’arte cosmatesca, come di tutto il patrimonio artistico e architettonico del nostro paese.
Ringrazio per il fondamentale aiuto e contributo a questo studio il Sac. Marcello Coretti della Cattedrale di Anagni e il Sac. Padre Angelo del Seminario Vescovile di Anagni, per l’interessante conversazione sulla derivazione dei pavimenti presenti in S. Andrea e S. Giacomo, nonché per la formidabile notizia relativa al piccolo tabernacolo di S. Giacomo. Un grazie alle collaboratrici del Museo Lapidario della cattedrale e a tutti coloro che mi hanno aiutato nello svolgimento di queste ricerche.

IL PAVIMENTO COSMATESCO DELLA CRIPTA DI SAN MAGNO NELLA CATTEDRALE DI ANAGNI



IL VERO LAVORO DEI COSMATI

simmetrie geometriche e policrome

E’ opinione generale che il pavimento della cripta di San Magno, nella cattedrale di Anagni, sia rimasto sostanzialmente inalterato nel corso dei secoli. Di tale convinzione è Enrico Bassan[8] che scrive ”*Il pavimento della cripta sembra, viceversa, non aver subito alterazioni*”; Luca Creti[9]: “*Contrariamente alla chiesa superiore, nel corso dei secoli la struttura del sacello sotterraneo non ha subito trasformazioni di rilievo, la sua facies è ancora sostanzialmente quella originaria… gli interventi si sono limitati all’apparato decorativo, lasciando intatti le pareti perimetrali, le strutture interne e il litostrato cosmatesco…. Il litostrato, che occupa l’intera superficie della cripta, è largamente originale poiché non risulta che nel corso dei secoli abbia dovuto subire manomissioni o restauri di una certa entità*”. Andando indietro del tempo anche il Taggi[10] testimonierebbe l’originalità del pavimento: “*L’intero pavimento della chiesa è coperto anch’esso di musaico, e questo è in tutto simile a quello del pavimento superiore, e si è conservato sino ad oggi sì bene, che non ebbe mai bisogno di alcun restauro*”. La Glass[11] ipotizza che il settore centrale del pavimento, quello occupato dalle quinconce mediane, sia il risultato di manomissioni moderne e osserva l’identicità dei motivi su ogni lato delle quinconce. Questo basterebbe a far credere all’autenticità del pavimento originale. Xavier Barbier de Montault, in uno studio particolareggiato della cattedrale, scrive[12]: “*Le pavé-mosaique, intact jusque dans ses plus minimes détails…*”.

---

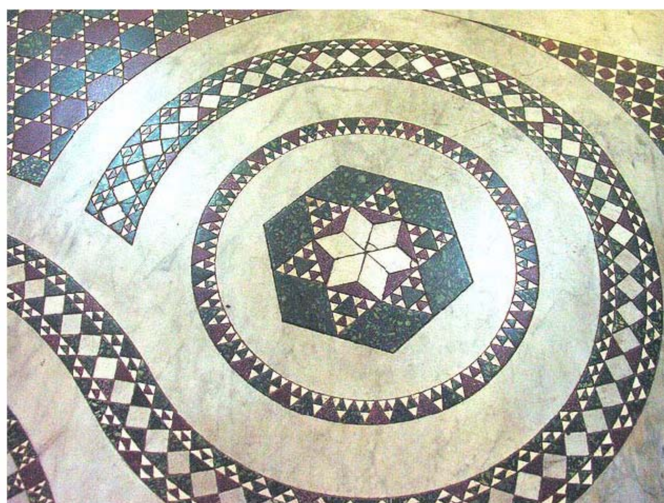
[8] Bassan E. op. cit., pag. 74
[9] Creti Luca, *In marmoris arte periti, la bottega cosmatesca di Lorenzo tra il XII e il XIII secolo*, pag. 165 e seg.
[10] Taggi C. *Della fabbrica della Cattedrale di Anagni*, Roma 1888, p. 28
[11] Glass D.F., *Studies on cosmatesque pavements*, British Archeological Report series, Oxford,1980, pag. 58
[12] X. Barbier de Montault, *Cathédrale d’Anagni*, Paris 1858, pag. 42.

Simmetria geometrica e policroma

A parer mio invece tutto ciò non corrisponde alla realtà, se non l'ultima parte del pensiero della Glass. Ho analizzato le tessere del litostrato della cripta, una ad una, ma ancor più la policromia delle stesse che nel lavoro dei Cosmati ha un ruolo fondamentale e di grande significato.
Basta osservare con attenzione i motivi geometrici e la corrispondenza di simmetria policroma nelle tessere impiegate dai Cosmati per realizzare gli arredi religiosi, come i troni vescovili, i ceri pasquali, i plutei degli amboni, ecc., per rendersi conto che lo stesso stile e le stesse soluzioni dovevano essere regolarmente e con precisione realizzate anche nella costruzione dei pavimenti. Così come fu ereditata l'arte dell'*opus sectile* e dell'*opus tessellatum* dall'antichità. E' facile osservare come questa corrispondenza di simmetria policroma delle tessere sia presente solo in diverse parti, questa volta davvero originali, del pavimento e che possono essere prese a modello per la valutazione dello stato del rimanente lavoro.
Non ha senso pensare che i Cosmati, così attenti alle proporzioni geometriche, realizzassero poi una confusione di incastri casuali policromi, senza tenere conto di alcuna simmetria tra loro. L'occhio vuole la sua parte e mai come in questo caso, desidera godere dello spettacolo della policromia simmetrica delle tessere che formano i patterns geometrici.

Nel pavimento della cripta possiamo vedere entrambi i casi: quello in cui la simmetria è rispettata e, visibilmente, ci si accorge di essere di fronte ad una parte di pavimentazione veramente originale; quello in cui la simmetria non è rispettata dove sembra non avere alcun senso la disposizione policroma delle singole tessere e, buttando l'occhio un po' più in dettaglio, si scorge anche l'imperfezione di esecuzione o addirittura la sostituzione dei materiali, e qui siamo di fronte alle parti di pavimento manomesse da restauri (buoni o cattivi

che fossero), o di danni dovuti all'incuria dell'uomo.
Sono fermamente convinto che i Cosmati, nel loro intento, lavorassero per realizzare delle simmetrie geometriche e policrome sia nei pavimenti marmorei, sia nelle decorazioni degli arredi religiosi. In questi ultimi, essendo conservati meglio, è più facile osservare questa simmetria, geometrica e policroma dei colori dei disegni realizzati, specie dove i reperti non hanno praticamente subito alcuna modifica. IL risultato di questa scelta è ben visibile in molte parti dei pavimenti cosmateschi delle grandi chiese di Roma di cui ne vediamo qualche esempio nelle pagine che seguono.



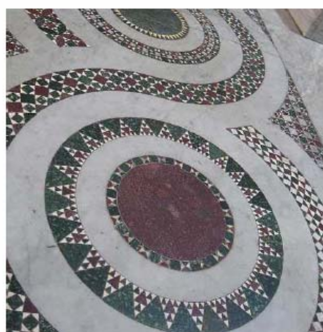




Figura 39

Nelle tre immagini di fig. 39 si vede il “vero lavoro” dei Cosmati. La perfetta simmetria geometrica e policroma delle tessere utilizzate per i disegni che era il principale intento dei maestri romani. Qui siamo a S. Maria in Trastevere a Roma ed è ben visibile la corrispondenza dei colori, disposta simmetricamente (eccetto qualche piccola variazione dovuta ai restauri). Come si può constatare quindi, il vero lavoro dei Cosmati prevedeva la disposizione delle tessere in una perfetta simmetria geometrica e policroma e non certamente casuale, come invece si vede in molti resti di pavimenti cosmateschi e come si evidenzia in buona parte anche nel pavimento della cripta della cattedrale di Anagni. Ciò dimostra inequivocabilmente che esso è stato non solo manomesso - come risulta anche dalle aggiunte marmoree, dall’altare costruito sul pavimento con il gradino tufaceo che ricopre mezza quinconce, dalle aggiunte e le mancanze di parti anche intere di tessere - ma anche restaurato male nel corso dei secoli, disponendo in modo casuale i colori delle tessere di riempimento. Per questo motivo nel pavimento di Anagni si nota una buona simmetria policroma, che evidenza lo stato di originalità del pavimento, solo in alcune parti rimaste più o meno intatte.

Come si può vedere i colori delle tessere sono disposti in modo uniformemente simmetrico. La fascia curvilinea della prima foto presenta ai bordi una serie di 4 triangoli verdi alternati sempre da 1 rosso; al centro la serie di quadrati disposti a 45° è sempre di colore bianco, alternati a una serie doppia di 4 quadrati verdi e due rossi. La fascia circolare stretta prevede un’alternanza di triangoli, sempre uno verde ed uno rosso sullo sfondo delle rimanenti tessere bianche; al centro, l’esagono ha le losanghe esterne tutte verdi e all’interno i triangoli sono scomposti in uno grande verdi e i piccoli in rosso mentre i contorni della stella bianca sono sempre rossi. La stessa simmetria si vede per gli esagoni in alto a sinistra della tessitura “ad triangulum”. Nella foto sopra a sinistra, si nota la stessa simmetria, dove i triangoli esterni sono sempre verdi e le tessere minuscole dei triangoli di

riempimento sullo sfondo bianco hanno il centrale sempre rosso e gli altri sempre verdi. A destra i triangoli esterni sono sempre due rossi e uno verde e i piccoli tutti verdi, mentre i contorni della stella esagonale sono tutti rossi e le tessere a goccia della stella sono tutte verdi. L'interno presenta triangoli grandi rossi centrali contornati da file di triangoli sempre verdi piccoli, tutti su sfondo bianco.
Questo era il vero lavoro dei Cosmati ed è quello da cui bisogna partire per definire le condizioni di tutti gli altri pavimenti che ancora si conservano nelle altre chiese.
Lo stesso lavoro di simmetria geometrica e policroma lo riscontriamo ancora in altre chiese importanti di Roma, come gli esempi che seguono.




Figura 40 **01** **02**

01 Roma, San Giovanni in Laterano 02 Roma, S. Giovanni in Laterano




Figura 41 **03** **04**

03 Roma, S. Maria in Cosmedin
04 Roma, S. Maria in Cosmedin




Figura 42 05 06

05 Roma, S. Giovanni in Laterano
06 Roma S. Giovanni in Laterano

Nella foto 01 (fig. 40) San Giovanni in Laterano, probabilmente le tessere triangolari tra le losanghe della stella dovevano essere tutte di colore rosso; le tessere a goccia rispettano la simmetria 1 rossa e 1 verde e lo stesso accade per i triangoli del bordo esterno.
Nella foto 02 si vede ancora un ottimo esempio di simmetria geometrica e policroma.
La foto 03 (fig. 41) è abbastanza significativa perché questo pattern si vede molto spesso in quasi tutti gli altri pavimenti cosmateschi, ma è difficile però notare una simile simmetria policroma come in questo caso. Da notare bene che il quadratino bianco disposto a 45° al centro della stella, è contornato sempre da 4 tessere triangolari rosse che formano il quadrato rosso in cui è inscritto. Questa simmetria è una di quelle quasi sempre manomesse negli altri pavimenti. I quadrati grandi, a 45°, sono tutti rossi e quelli piccoli attorno alla stella tutti neri. Nel caso del pavimento della cripta della cattedrale di Anagni, questo non si verifica, ed ecco un esempio di confronto immediato:



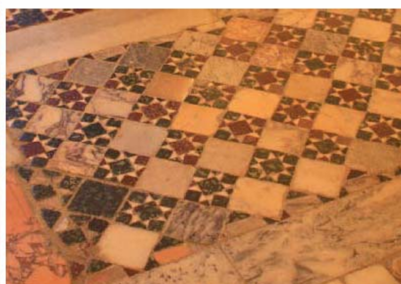


Figura 43 **01** **02**
01 Anagni, Cripta
02 Anagni, Cripta



Figura 44

Nelle prime due foto (fig. 43) si vede lo stesso pattern geometrico di S. Maria in Cosmedin (fig. 44). La prima foto lo mostra come motivo di riempimento in tessitura ortogonale tra gli spazi dei cerchi dei quinconce. Nella seconda foto ritroviamo lo stesso motivo, ma in tessitura a 45°, come si vede in una parte della pavimentazione dei rettangoli laterali nei pressi di uno degli altari. Il confronto con la foto di S.

Maria in Cosmedin è immediato.
Nella 01 la simmetria doveva mostrare una fila di quadrati diagonali dentro la stella bianca alternativamente di colore rosso e nero, ma come si vede la serie è interrotta. I quadrati di riempimento intorno alla stella dovevano essere o di colore uniforme o alternati, qui invece sono casuali tra il rosso e il nero e i quadrati grandi bianchi (che in S. Maria Cosmedin sono sempre tutti rossi), si alternano invece a quadrati di colore giallo, grigio ecc.
Non è possibile pensare che un pavimento che si presenti con queste caratteristiche così diverse da quelli romani, eseguiti peraltro dagli stessi maestri romani, fossero così diversi nelle simmetrie policrome. Ciò che se ne può dedurre quindi è che i pavimenti che non presentano le caratteristiche di simmetria geometrica e policroma, come viste sopra, sono da considerarsi manomessi e/o restaurati male.



Figura 45

Infine, nella fig. 45, si vede ancora la perfetta simmetria anche nelle decorazioni di plutei e portali di chiese. La fascia orizzontale di quadratini gialli e rossi, alternai su sfondo bianco di cui quello giallo è inscritto in un quadratino nero e l'immagine che sotto ad essa rappresentano parte della decorazione del portale dell'abbazia di Fossanova a Priverno (LT), mentre la foto di destra mostra un raro reperto, forse di un pluteo di ambone, attribuito al maestro Jacopo di Lorenzo

proveniente dalla chiesa di S. Lucia in Marino di Roma, oggi nel locale museo (foto cortesia dott. Alessandro Bedetti, Museo Civico di Marino) in cui si vede il significato di una perfetta simmetria policroma tra le tessere che formano il motivo geometrico decorativo di un reperto veramente originale.

Una volta assimilato questo semplice concetto basilare, resta facile determinare ciò che è accaduto nei pavimenti cosmateschi che ancora si conservano. Alla luce di queste considerazioni, quindi, vediamo in particolare qualche dettaglio del pavimento della cripta della cattedrale di Anagni.

La cripta della cattedrale è uno dei monumenti d'arte più importanti a sud di Roma. In essa si conserva un ciclo pittorico medievale del XIII secolo che cattura l'attenzione dei maggiori esperti del settore e, inoltre, conserva il pavimento cosmatesco realizzato da *magister* Cosma che va identificato con Cosma I (opere datate dal 1210 al 1231), figlio di Jacopo (figlio di Lorenzo) e non con Cosma II (opere dal 1264 al 1279), figlio di Pietro Mellini della seconda famiglia di marmorari romani. La cripta si trova interrata sotto il livello del presbiterio e conserva un impianto ad "oratorio", cioè a "sala", con tre absidi semicircolari. Essa si estende in modo longitudinale, per circa venti metri, trasversalmente alla linea della navata della chiesa ed è suddivisa in tre navate trasversali e sette longitudinali sorrette da ventuno campate su dodici colonnine. Su uno dei gradini dell'altare maggiore, dedicato a San Magno, si legge l'iscrizione:

MAGR COSMAS CIVIS ROMANUS / CV FILII SVI * LVCA * ET IACOBO / HOC OPUS * FECIT *

Da cui apprendiamo che i lavori furono eseguiti dal maestro Cosma e dai suoi figli Luca e Iacopo. Un'altra epigrafe, molto più lunga, che si trovava murata nella cripta ed oggi conservata nel museo della cattedrale, ci dice che alla presenza del vescovo Alberto, il maestro Cosma espose le

spoglie del martire San Magno evidentemente per mostrarle al pubblico dei fedeli e quindi le ripose di nuovo nell'altare. Ciò avvenne l'11 aprile del 1231. Si ritiene quindi che questa sia la data esatta del termine dei lavori di Cosma nella cattedrale di Anagni.
Il pavimento, come nello stile cosmatesco degli altri litostrati presenta una fascia longitudinale che attraversa la cripta per tutta la sua lunghezza. Essa si trova esattamente al centro e viene affiancata dai regolari rettangoli fino a coprire tutta la superficie pavimentale. Sembra che il maestro Cosma, per evidenziare l'importanza del luogo, della Cripta, ma anche della navata della chiesa, abbia scelto di produrre nella fascia centrale non una fila di guilloche intervallate da uno o più quinconce centrali, ma addirittura una successione esclusiva di quinconce meravigliosi. Come a dire: più importante di così non si può fare!
E' straordinaria la scelta di riprodurre esattamente le otto quinconce del pavimento superiore della navata anche in questo della cripta, come se si trattasse di una seconda importante cattedrale sotterranea, con l'intento di non sminuirne visivamente l'importanza e di produrre lo stesso effetto di meraviglia e grandezza nel fedele che varcava prima la soglia della navata superiore e poi quella della cripta. In effetti, il vescovo Alberto e il maestro Cosma si saranno chiesti: "cosa si può realizzare nella cripta di San Magno perché l'effetto visivo non produca nel fedele che la visita, dopo aver attraversato la navata principale della chiesa, un senso di minore importanza?". E possiamo immaginare che Cosma abbia risposto: "Riproduciamo esattamente tutto il disegno della fascia centrale di otto quinconce, nel senso longitudinale della cripta, così che il fedele si trovi al cospetto di un effetto visivo ancora più travolgente perché più concentrato". Inoltre è da considerare che l'opera di Cosma si integrava perfettamente con il lavoro dei grandi artisti che produssero il ciclo pittorico. I due orizzonti artistici si sfiorano, a tratti, nei segni tangibili delle volte a crociera delle navate affrescate, con i disegni geometrici del pavimento

cosmatesco.

Prima di analizzare in dettaglio alcune parti principali della pavimentazione, è bene far presente che la fascia centrale con le otto quinconce mostra una cura ed arte nella realizzazione che non si riscontra invece nelle fasce rettangolari che la contornano. Questo dimostra due cose: la prima è che i maestri posero tutta la loro attenzione nella realizzazione delle quinconce; la seconda è che le fasce rettangolari, evidentemente di importanza minore rispetto a quella centrale, potrebbero essere state assegnate alla manodopera di personale meno esperto, giusto per completare, sicuramente con una certa urgenza, i lavori nel più breve tempo possibile. Ora, come abbiamo visto, è opinione comune che questo pavimento sia largamente originale, che la superficie della cripta non sia stata mai ritoccata, o manomessa o restaurata. Non so come questa opinione possa essere stata accolta dagli studiosi e diffusasi con tanta superficialità, quando basta una semplice e breve analisi *in loco* per accorgersi che molte cose devono essere accadute nella cripta nel corso di otto secoli.
Il piano rialzato su cui giace il primo altare (foto in basso a sinistra) della navata entrando sulla destra, dando le spalle all'abside con il Cristo Pantocratore, è non solo molto rovinato, ma non presenta parti di pavimento cosmatesco. Eppure esso è decorato con intarsi. Certamente Cosma fece il pavimento anche in quella zona dell'altare che oggi non c'è più.

In detto altare (fig. 46) ci sono cinque decorazioni cosmatesche: tre verticali lunghe e due orizzontali piccole, alla base. Se le analizziamo, possiamo osservare quanto segue. Le prime tre verticali sono originali e non sono mai state ritoccate. Le due in basso invece si presentano alquanto deteriorate e con elementi di rottura della simmetria policroma che lasciano intendere ad una manipolazione o restauro.


Figura 46


Figura 47

Osserviamo inoltre una curiosità. Le fasce verticali si presentano con caratteristiche uniformi ed omogenee del pattern geometrico e nella simmetria policroma, ma la distribuzione del numero di elementi al suo interno è diversa ed è stabilita come segue. La prima a sinistra è costituita da una fila di 8 quadrati disposti a 45° di colore verde cui seguono altri 7 di colore rosso e ancora 7 di colore verde; la fascia centrale presenta invece 7 quadrati verdi, 7 rossi e 8 verdi, cioè il contrario della prima; la terza fascia presenta 9 quadratini verdi, 9 rossi e ancora 9 verdi. Quindi la fascia di destra è

decorata con quadratini di misura leggermente inferiore rispetto a quella di sinistra e non ne capiamo il motivo, anche se la simmetria, visivamente rimane rispettata in massima parte (solo il dettaglio fotografico ha permesso di rilevare questa sottile differenza).

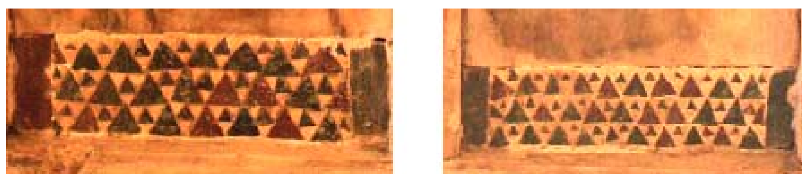


Figura 48

Le due piccole foto di fig. 48 invece mostrano le due fasce orizzontali, corte e più larghe rispetto a quelle esterne. Il pattern geometrico è diverso e richiama la tessitura “ad triangulum”, anche se qui la visione degli esagoni non è evidenziata. Si tratta di una disposizione consecutiva, su tessitura ortogonale, di triangoli equilateri grandi intervallati da un triangolo bianco con vertice in giù e una piccola tessera triangolare nera. Qui però la simmetria policroma non è rispettata, il che significa che queste due fasce sono state manipolate nel corso del tempo. Una mia ipotesi è che tutte e cinque queste fasce, facevano parte un tempo del primitivo pavimento del gradino rialzato di questo altare in quanto, come si può vedere, l’altare di San Magno, non presenta alcuna decorazione, e le decorazioni cosmatesche degli arredi liturgici, come anche gli altari, non erano eseguite con pezzi utilizzati per fare i pavimenti, ma con tarsie marmoree come quelle usate per i ceri pasquali. Sono certo quindi che queste cinque fasce sono state estratte dai resti del pavimento che è andato perduto e poi ricostituite ad abbellimento di questo altare. In particolare, le due piccole fasce orizzontali presentano un taglio molto approssimativo lungo i bordi e quasi certamente esse facevano parte (come le altre tre verticali) delle fasce esterne che delimitano le quilloche o i rettangoli delle piccole navate. Si nota bene anche che esse sono state incollate nel punto in cui si trovano. Un’altra prova

che rafforza questa ipotesi è appunto l'inspiegabile difformità del numero e delle dimensioni delle tessere quadrate impiegate nelle tre fasce verticali, il che dimostra che esse sono state reimpiegate ed "adattate" ad abbellimento dell'altare. Poi basta anche un po' di logica. Conoscendo la qualità e la maestria dei lavori di intarsio per abbellimento degli arredi liturgici è lecito chiedersi: chi, tra i grandi maestri Cosmati, si sarebbe sognato di abbellire un altare con decorazioni tanto approssimative e con tessere di reimpiego derivate dal materiale utilizzato per le pavimentazioni? Un caso simile, cioè di reimpiego di lastre di pavimentazioni, anche di grandi dimensioni, riguarda la presunta recinzione presbiteriale presente nella chiesa di S. Menna a S. Agata de' Goti, ma di questo parleremo diffusamente nel capitolo ad essa dedicato. Basti per ora constatare che l'usanza (post-cosmati, probabilmente durante il periodo rinascimentale-barocco) di impiegare materiale di spoglio derivato da resti di pavimentazioni, a scopo di abbellire altari secondari o addirittura parti di recinzioni presbiteriali, plutei di amboni ecc, era evidentemente più diffusa di quanto si possa immaginare.

Quando questi lavori di "restauro" siano stati eseguiti nella cripta non è dato sapere, ma ciò dimostra ampiamente che il mio pensiero sulla manomissione, restauri sconosciuti e alterazioni del pavimento e degli arredi della cripta, trova spazio per una logica conferma e che prima di dare sentenze definitive che poi si tramandano per "sentito dire" e per "copia incolla" dei documenti, bisognerebbe sempre fare una attenta analisi particolareggiata dei reperti e non fidarsi solo ed esclusivamente dei documenti storici.

L’altare di San Magno



Figura 49

Come si è detto, sull’altare di San Magno non risulta alcuna decorazione cosmatesca, mentre esso è posizionato su un doppio livello rispetto al piano di calpestio proprio per significare l’importanza maggiore rispetto agli altri. Tutto intorno si notano fasce decorative che contornano l’altare, mentre la pavimentazione si spinge nell’abside retrostante fin sotto il muro. Dietro l’altare c’è una bellissima guilloche di tre dischi delimitata a sinistra dal primo gradino dell’altare e a destra da una fascia di listelli di marmo bianco. Oltre questa fascia si vede una parte di pavimentazione che presenta una certa disomogeneità nel disegno che si distacca in modo brusco ed evidente dallo stile e bellezza della guilloche. Questa parte sembra addirittura essere in difformità con le caratteristiche stilistiche e di esecuzione della restante parte del litostrato, come se fosse stata supplita ed aggiunta da materiale di spoglio. La bellezza della guilloche ha veramente poco a che fare con il resto del pavimento che la contorna e sembra addirittura che abbia risentito di meno dell’incuria e

dell’usura del tempo rispetto al resto degli angoli pavimentali che giacciono sotto il perimetro dei muri. Viene quindi da pensare che la guilloche, più meritevole delle zone di riempimento, sia stata soggetta ad un qualche restauro di cui non si ha notizia.



Figura 50

Sopra a sinistra (fig. 50) si vede la parte retrostante l’altare di San Magno, a destra il particolare della parte di pavimento tra la delimitazione della guilloche e il muro dell’abside. E’ ben evidente la differenza sia stilistica che di esecuzione. Le losanghe sono disposte in modo approssimativo le une con le altre; la parte destra del pavimento è stata rifatta e supplita con pezzi di marmo; non esiste nessuna simmetria policroma nelle tessere.



Figura 51

La guilloche rispecchia l'arte del maestro cosmato, ma non il risultato come doveva essere appena finito il lavoro. Sempre in base a quanto esposto sopra sull'originalità delle pavimentazioni cosmatesche, basata sul principio del rispetto della simmetria policroma delle tessere, è facile osservare che anche qui, nella cripta, gran parte del pavimento è stato soggetto a ritocchi e restauri che non hanno tenuto rispetto di questa importante regola dei lavori dei Cosmati. Così, anche in questa guilloche si osservano spesso tessere semidistrutte e male incassate nell'alloggiamento e, principalmente, sezioni di policromia simmetrica interrotte continuamente. Per esempio, la predominanza di tessere quadrate a 45° nella fascia circolare centrale della prima ruota, è indicativa del fatto che probabilmente o esse erano tutte verdi, o era presente un'alternanza di due verdi e una rossa, oppure di tre verdi e una rossa, e via dicendo. Mentre i quadratini gialli della prima fascia esterna (che si vedono più fitti nella seconda ruota) qui sono quasi tutti bianchi. I triangoli gialli che contornano il disco di porfido verde mantengono una buona originalità mentre quelli verdi erano forse disposti a due a due, rossi e verdi. Le numerose rotture nelle tessere, nei dischi

delle ruote e nei listelli di marmo da cornice, indicano che il pavimento ha subito gravi danni nel corso del tempo è che è stato certamente rimaneggiato più volte. Il disco della seconda ruota la dice lunga. E’ impensabile che Cosma, o i figli, realizzassero un simile scempio di simmetria: tre tessere grandi a forma di goccia di colore verde ed una sola rossa (peraltro spezzata!). Cosa che si ritrova in altre zone del pavimento della cripta e che dimostra come sia arrivato a noi certamente tutt’altro che originale e inalterato.



Figura 52

In queste due foto (fig. 52), faccio ancora un esempio di confronto tra un vero lavoro cosmatesco (a destra) nel pavimento di S. Maria in Cosmedin a Roma e un’alterazione quasi totale (a sinistra) nel pavimento della cripta della cattedrale di Anagni. Come si vede, il pattern geometrico, tra i più caratteristici dei Cosmati, è caratterizzato da una simmetria geometrica e policroma. Le due caratteristiche devono sussistere entrambe, altrimenti non avrebbe alcun senso. Nel pattern di S. Maria in Cosmedin si vede il disegno costituito da 4 tessere a goccia disposte a formare un cerchio che racchiude all’interno un quadrato e 4 piccole tessere triangolari. La simmetria policroma (ben visibile nella prima fila in basso) consiste nel realizzare una figura di tessere a goccia di colore verde con al centro un quadrato e tessere triangolari di colore rosso. A questa si alterna, in successione longitudinale (tessitura ortogonale) l’altra figura uguale, ma

con tessere a goccia di colore rosso con al centro il quadrato e le altre tessere di colore verde. Tali cerchi si intersecano con gli altri costituiti superiormente e quindi hanno due tessere che fanno parte dei cerchi superiori alternando quindi anche i colori risultando sempre che le due tessere rosse sono opposte tra loro e così le verdi. La terza fila dal basso riprende invece la simmetria policroma della prima fila e via dicendo. Se si osserva la foto a sinistra che rappresenta la parte di pavimento realizzata sul primo gradino dell'altare di San Magno, nella cripta di Anagni, tale simmetria policroma non sussiste.



Figura 53

La fig. 53 mostra un'altra sezione dello stesso pattern precedente sull'altare di S. Magno. Qui l'intervento dell'uomo forse non c'e stato, se non per qualche piccolissima parte e, come per magia, ritorna la simmetria geometrica e policroma che caratterizza il vero lavoro dei Cosmati. Il disegno è leggermente diverso da quello di S. Maria in Cosmedin perché qui viene aggiunto un piccolo quadratino bianco inscritto a 45° in quello centrale, presentandosi alternativamente nelle file orizzontali. Nella prima fila in basso si vedono tutte le tessere a goccia di colore verde e al centro il quadratino e le tessere triangolari rosse. I cerchi si sovrappongono a quelli della fila superiore che quindi presentano due tessere a goccia colore rosso (sopra) e verde (sotto) con al centro un quadratino rosso in cui è inscritto

un’altro quadratino a 45° bianco e le tessere piccole triangolari di colore misto (qui forse sono state ritoccate). Quindi segue la terza fila dal basso con i colori invertiti e la quarta fila ritorna come la prima con i cerchi tutti di colore verde. Un risultato visivo molto bello è dato dalla scelta di utilizzare l’impiego del quadratino bianco a 45° al centro dei cerchi che si alternano al quadratino rosso e verde. Il risultato è molto elegante e di grande effetto.



Figura 54

Nella fig. 54 si vede molto bene come il pavimento originale sia stato distrutto e supplito, arrangiato, sarebbe meglio dire, con listelli di marmo bianco lungo il perimetro del muro che porta al terzo abside. Qui si vedono spezzoni di patterns difficilmente assimilabili all’uniformità e organicità del lavoro di composizione mosaicale dei pavimenti dei Cosmati. Sembra piuttosto che queste zone siano state riempite con materiale di spoglio proveniente da altre pavimentazioni e qui sistemate alla meglio per colmare i vuoti. Anche i colori dei marmi hanno poco o niente a che fare con le scelte policrome dei pavimenti cosmateschi e testimoniano ancora una volta la sicura manomissione e alterazione del litostrato originale della

cripta.



Figura 55

Percorrendo il perimetro destro dei muri della cripta ci avviciniamo al terzo altare. Le due foto di fig. 55 mostrano il pavimento nella parte di passaggio dal secondo al terzo abside mentre la foto di destra ci mostra le condizioni e lo stile del pavimento del terzo abside, dietro l'altare. Si vede chiaramente lo stato di degrado del litostrato e la manomissione di ogni sua parte addirittura con una mescolanza di patterns senza alcuna delimitazione, come si nota in basso a destra. Il disegno *ad quadratum*, viene mescolato con lo stesso in cui sono aggiunte le tessere triangolari bianche a formare come una stella. Mentre nei riquadri nella foto di destra si nota una buona corrispondenza dei disegni geometrici con alterazione della sola continuità della simmetria policroma delle tessere.



Figura 56

La fig. 56 ci mostra un dettaglio del rettangolo del pavimento nei pressi del terzo abside. Difficilmente si potrebbe credere che il risultato di quanto si vede in foto possa essere il lavoro del maestro Cosma o di Jacopo e Luca. Purtroppo questo è solo il risultato di un brutto restauro.

Gli esempi visti sopra di difformità dal lavoro originale dei maestri Cosmati, sono solo alcuni. Se ne potrebbero elencare a centinaia nel solo pavimento della cripta, e sicuramente ci imbatteremo in altri casi nelle prossime descrizioni relative alla fascia centrale.
Voglio ricordare qui solamente un particolare. L'evidente incongruenza stilistica dei patterns e degli stili dei rettangoli che fiancheggiano la fascia centrale, è stata giustificata dagli studiosi[13] pensando che essi fossero stati realizzati da più maestri (forse apprendisti) che avrebbero lavorato indipendentemente l'uno dall'altro a proprio piacere e seguendo i propri gusti decorativi. Sinceramente, non mi pare che sia sostenibile una simile ipotesi che prevede l'abbandono totale delle regole compositive adottate dai maestri cosmateschi. Piuttosto sono propenso a credere che le ripartizioni rettangolari siano il frutto di manomissioni, reimpiego di materiale di spoglio e cattivi restauri di cui non si ha notizia[14]. Qui l'opera di Cosma c'entra ben poco.

---

[13] Glass, op. cit. pag. 58; Besson, op. cit. pag. 74

[14] Qui pare che l'unica fonte sia Fiorani, *La cripta e la cattedrale: annotazioni sull'architettura, in Un universo di Simboli. Gli affreschi della cripta nella cattedrale di Anagni,* a cura di G. Giammaria, Roma, 2001, p. 9-26, in cui si parla di un probabile restauro avvenuto nel XVIII secolo e che invece potrebbe essere stato proprio il maggior responsabile di tutta la manomissione del litostrato della cripta.

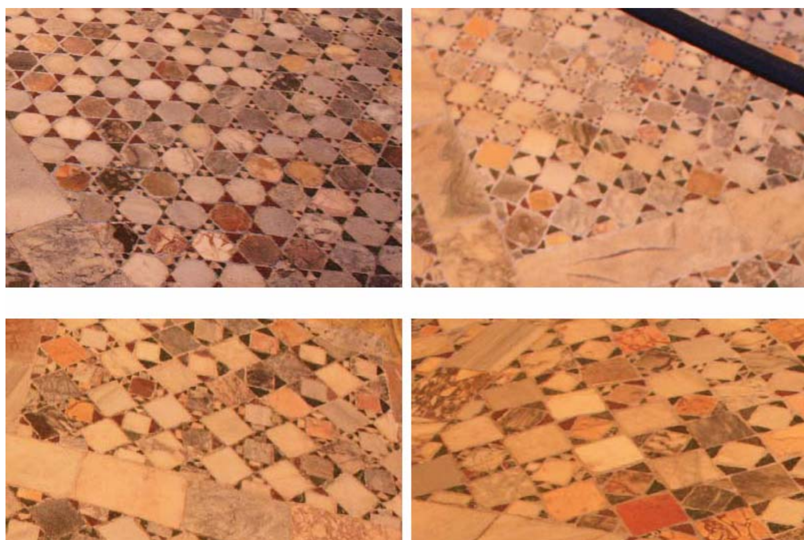


Figura 57

Nella fig. 57 si vedono altre due foto che mostrano in che modo sia stato manomesso il pavimento della cripta nelle fasce rettangolari che si trovano nei pressi dell'abside mediana e del terzo altare.

La fascia centrale

La fascia centrale che contiene 8 splendide quinconce è certamente la più bella e meglio conservata (o forse meglio restaurata). Gli elementi di disturbo, cioè di manomissione e quindi di trasformazione del lavoro originario, è limitato fortunatamente alla sola asimmetria policroma delle tessere nei disegni geometrici. In alcune parti, tuttavia, qualcosa rimane inalterato, solo poche tracce, a testimonianza di come doveva presentarsi in origine l'opera dei maestri.
Gli otto quinconce sono sì belli, ma non più di quanto lo siano anche quelli della navata superiore della chiesa. Qui l'effetto è diverso perché è la stessa cripta che ne accentua i dettagli, le caratteristiche e la geometria che, insieme all'indefinibile bellezza degli affreschi delle volte, creano un'atmosfera particolarissima e una prospettiva visiva che si sublima in un

disegno generale, inteso all’omogeneità e all’unitarietà dell’intento artistico.



Figura 58

Nella fig. 58 si possono vedere due “tratti” caratteristici delle volte affrescate (il primo è dal trono del Cristo Pantocratore all’ingresso della cripta) che richiamano le geometrie della pavimentazione cosmatesca.



In origine il pavimento si estendeva per tutta la superficie

della cripta e nella foto a sinistra si vede come il primo quinconce termina esattamente adiacente all’altare della cappellina che sta all’ingresso. E’ evidente che Cosma aveva progettato questa fascia di 8 quinconce conoscendo le misure della cripta e delle singole quinconce proporzionandole alla lunghezza dell’asse trasversale. Infatti al termine del corridoio longitudinale, l’ottavo quinconce finisce poco prima dell’altare diametralmente opposto. Lo spazio rimanente venne impiegato per un rettangolo con una ruota all’interno che si conclude con il gradino[15] della cappella con l’altare. Da come si presenta, si capisce che il pavimento è stato fatto per prima e, mentre l’altare nella cappella all’ingresso è adiacente al perimetro del pavimento e solo il gradino costruito in tempi successivi va a coprire la metà delle prime due ruote del primo quinconce, al lato opposto appare che tutto l’altare sia stato posizionato sopra il pavimento fino a coprire una piccola parte della ruota che lo separa dall’ultimo quinconce. In questa fascia è più che evidente l’importanza, per il maestro Cosma, della corrispondenza simmetrica delle geometrie dei patterns, sia delle fasce di decorazione che dei motivi delle singole ruote.





Figura 59

L’altare in fondo al corridoio della cripta copre una parte del pavimento. Oltre la prima ruota si vede l’inizio dell’ultimo quinconce. A destra, il particolare del disco centrale della

[15] Un gradino che deteriora la bellezza del pavimento e che andrebbe eliminato.

ruota vicino all’altare che mostra con evidenza come diverse tessere siano state manomesse e quindi rimosse e/o sostituite.



Figura 60

Osserviamo, nella fig. 60, una bellissima ruota esterna del primo quinconce (quella di sinistra della fig. 59). Cosa si può dire? Che essa forse mantiene con buona approssimazione la genuina originalità, se si esclude qualche minimo ritocco. Le quattro ruote esterne mostrano tutte una figura geometrica formata da quattro tessere grandi oblunghe e disposte simmetricamente. Nelle due visibili, quella di sinistra è di tessere rosse, compreso il quadrato interno e le piccole tessere triangolari; quella di destra di tessere verdi. Simmetria policroma quindi, come da me ipotizzato dall’inizio. Sono questi tratti della pavimentazione che possono ritenersi

originali o poco alterati. Intorno a questa figura, nella ruota sinistra, osserviamo una serie di tessere a forma di goccia intervallate da triangoli. Qui è difficile stabilire la simmetria policroma, ma si può pensare che essa fosse costituita dall'intervallo di una tessera verde e una rossa, forse con l'eccezione dei lati dove si riscontra una successione di 4 tessere, una di colore verde e una rossa. Discreta è anche la simmetria della fascia circolare intorno alla ruota in cui tutti i quadrati sarebbero bianchi o di un giallo chiaro, e le tessere triangolari bianche di vertice opposto sarebbero intervallate alternativamente da quadratini verdi e rossi.
Non è facile stabilire lo stato dell'originalità del pavimento laddove la manomissione della simmetria policroma delle tessere riguarda solo pochi pezzi. E' facile confondersi in un così intricato universo di elementi di geometria e di colori.



Figura 61

Nella fig. 61 si vede il secondo quinconce in cui, rispetto al primo, le dimensioni del disco centrale sono maggiori rispetto a quelle dei dischi periferici. Uno studio sui rapporti numerici di questi dischi è stato pubblicato recentemente da Luca

Creti[16] da cui è risultata una proporzione pari a 1.32 cm, con una buona similitudine per i quinconce della navata superiore della chiesa. Non si capisce bene il significato di questi rapporti, giustificati dall'intento di creare un giusto equilibrio tra le dimensioni del cerchio centrale e quelli periferici. Non sappiamo con precisione perché Cosma avrebbe adottato queste misure, si può dire, quasi minuscole delle ruote centrali e di quelle periferiche rispetto alle dimensioni a volte giganti dei quinconce delle chiese romane. Probabilmente si tratta di una scelta legata semplicemente ad ottenere dimensioni dei quinconce in buona armonia tra loro e le dimensioni della navata della cripta. E' interessante notare che in questo secondo quinconce, il disco centrale, stavolta più grande, riprende l'esatto motivo geometrico delle due ruote visibili per intero del primo quinconce, come a rafforzare un percorso di cammino geometrico dalle valenze simboliche sempre più profonde ed importanti. Qui la stella fulgida centrale, ottenuta dalla forma delle quattro grandi losanghe oblunghe, stavolta simmetricamente corrette nei colori, ospita un altro cerchio che ripete per similitudine la stessa geometria.
La tessera di sinistra verde risulta spezzata e probabilmente la parte inferiore è originale (come la tessera di destra) e quella superiore, che risulta diversa per colore e tipologia, dimostra che è stata rimpiazzata e che il pavimento ha subito danni nel corso dei secoli. Tuttavia in questo caso esso rimane in gran parte originale, mantenendo inalterata la simmetria geometrica e dei colori. Solo osserviamo che nella ruota interna si contrappongono i colori delle tessere oblunghe e che tra le tessere grandi i triangoli di riempimento dovevano essere in origine interamente rossi a destra e interamente verdi a sinistra.

[16] Creti Luca, *In marmoris arte periti*, op. cit. pag. 169



Figura 62



Figura 63   una delle ruote del secondo quinconce.


Figura 64

Il terzo quinconce (fig. 64) ancora riprende due dei motivi precedenti e ne offre due nuovi nelle ruote esterne. Qui la ruota centrale ritorna alle dimensioni ridotte, pareggiando quelle esterne. I patterns di riempimento nelle zone esterne dei quinconce e delimitate dai listelli di marmo bianco sono geometricamente corrette, ma simmetricamente confuse nei colori. Qui sotto (fig. 65) si vedono i tre motivi principali del terzo quinconce.


Figura 65

La terza immagine rappresenta la ruota centrale.


Figura 66

Nella fig. 66 si vede il quarto quinconce che campeggia nel mezzo della navata centrale della cripta. E’ forse il più bello e c’è ricchezza di motivi e profusione di colore giallo.
Qui il disco centrale ritorna ad essere più grande di quelli esterni, forse a rappresentare l’importanza del punto in cui ci si trova e il centro viene rappresentato da una meravigliosa stella di losanghe di cui tre di colore verde, due nere e una grigia. Sono certo che quelle scure hanno sostituito le originali verdi. I triangoli che si ripetono per similitudine sono tutti rossi, come le losanghe oblunghe che contornano la stella, il tutto a formare un pattern geometrico policromo di rara bellezza. La fascia circolare che la contiene è alterata in alcuni punti e non è simmetrica nei colori delle tessere. I quattro piccoli dischi esterni sono tre di porfido rosso e uno verde e sono abbracciati da eleganti fasce curvilinee molto ricche di motivi *ad quadratum* e *ad triangulum*.



Figura 67

Nella fig. 67 si vede il particolare della ruota centrale del quarto quinconce, veramente molto bella e si notano le differenze cromatiche e tipologiche nelle tessere che in origine dovevano essere tutte e sei di porfido verde.

Nella fig. 68, sempre a sinistra si vede il quinto quinconce, anch'esso molto bello che, rispetto agli altri, presenta una simmetria geometrica totale con tutti e cinque i disegni uguali al centro dei dischi, i quali anch'essi si trovano perfettamente in simmetria policroma, rossi e verdi. Ancora una volta si vede l'esaltazione di questa figura geometrica che nella cripta deve assumere qualche significato simbolico-religioso particolare. Mentre per i quadrati interni e le tessere dei dischi centrali sussiste una perfetta corrispondenza di colori, le tessere minuscole che fanno da riempimento sono in parte sicuramente sostituite. Il colore originale deve essere quello delle tessere ancora predominanti, rosse per i dischi esterni inferiori e verde per quelli superiori. Per le fasce curvilinee e circolari possiamo dire quanto già osservato sopra, cioè che la

simmetria geometrica è sufficientemente rispettata, mentre quella policroma è alterata dalla sostituzione di numerose tessere. In alcuni punti è possibile individuare pezzi di pavimentazione quasi inalterata, ma per la maggior parte le tessere sono state mescolate.

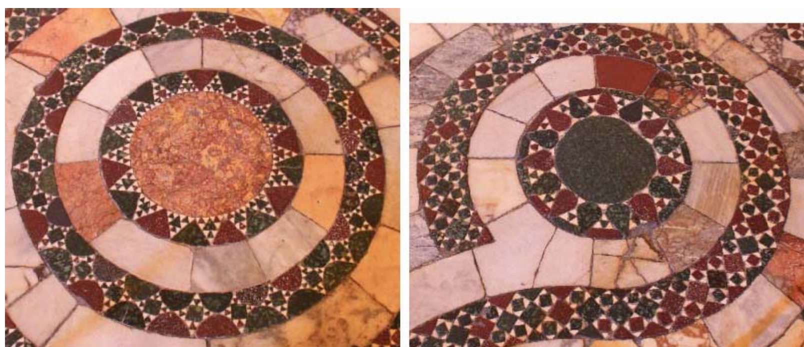


Figura 68

A sinistra: Il disco centrale del quinto quinconce, miracolosamente inalterato con le tessere tutte verdi.
A destra: il disco centrale con le tessere rosse e all’interno mescolanza di triangoli rossi e verdi.


Figura 69

La fig. 69 mostra il sesto quinconce. Anche qui la simmetria dei dischi è perfetta. Diametralmente opposti i dischi esterni di porfido rosso e verde, di uguale grandezza al disco centrale, di un bel giallo, decorato con i triangoli come fosse un sole splendente. Anche qui, come per i precedenti, valgono le stesse considerazioni sull'alterazione dello stato originale del pavimento. Il disco verde in basso mostra un forte stato di degrado.


Figura 70

La fascia circolare attorno al disco giallo al centro del quinconce, è rimasta quasi inalterata, presentando una perfetta simmetria geometrica e policroma nelle tessere dei triangoli equilateri grandi, mentre qualche ritocco c’è stato nelle tessere piccole di riempimento. Partendo da una delle due tessere grandi verdi affiancate, alternando con il rosso, si arriva al punto d’inizio con la stessa tessera verde, il che spiega come mai in quel punto vi siano due tessere verdi affiancate. Lo stesso si può osservare nella decorazione a goccia della figura a destra. Per le altre fasce curve e circolari di decorazione, sussistono i soliti problemi di asimmetria policroma dovuta sicuramente ad un assemblamento casuale delle tessere, come se i “restauratori” antichi avessero avuto a cuore solo la configurazione geometrica quale caratteristica del lavoro dei Cosmati e, magari, avranno anche pensato che la disposizione dei colori fosse addirittura casuale nell’intento originale. Cosa questa impossibile, come ho ampiamente dimostrato con gli esempi visti nelle precedenti pagine e come si riscontra soprattutto nei lavori decorativi dei maestri romani in opere che non hanno subito alcun tipo di alterazioni e di cui qualche frammento si trova nel museo lapidario della cattedrale di Anagni.

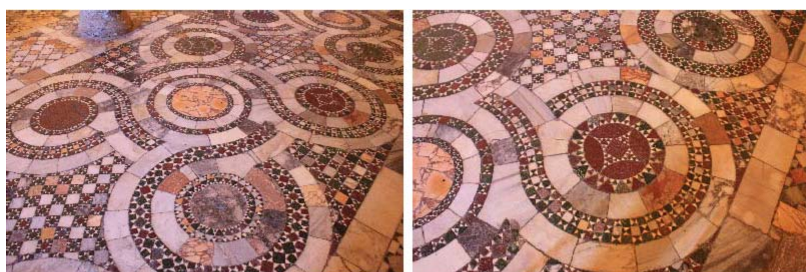


Figura 71

Sopra (fig. 71) si vede il settimo quinconce e a destra il dettaglio della ruota destra. Anche qui vi è una logica nella simmetria geometrica che rispecchia due ruote con disegno a stella come in precedenza e due dischi di porfido di cui uno è alterato.

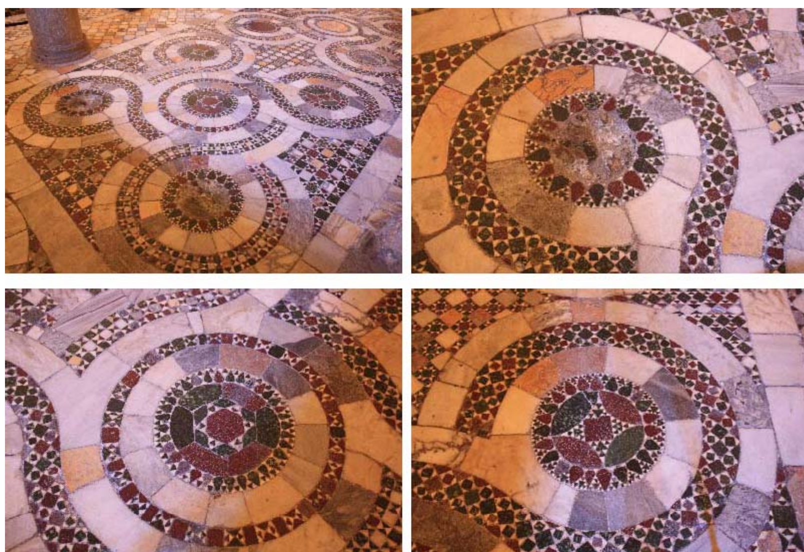


Figura 72

Nelle foto di fig. 72 è rappresentato l'ottavo ed ultimo quinconce prima di arrivare nei pressi dell'altare di S. Oliva. Anche in questo caso due dei dischi di porfido (in basso) sono distrutti; il pattern geometrico della ruota centrale è in parte alterato, mentre resta più fedele all'originale quello visibile a destra.

Per quanto riguarda le parti che riempiono gli spazi tra le ruote dei quinconce, possiamo ribadire quanto già detto per le fasce curvilinee di decorazione. I patterns geometrici sono in massima parte rispettati, ma non la simmetria policroma delle tessere, se non raramente e a tratti, dove il litostrato ha subito veramente alterazioni di poco conto.

Nota sull'originalità del pavimento.

Come si è visto, il pavimento cosmatesco della cripta della cattedrale di Anagni, realizzato dal maestro Cosma e i figli Jacopo e Luca ed "inaugurato" nel 1231, è tutt'altro che perfettamente conservato come era in origine e inalterato. In molte parti, specie le zone relative agli impianti degli altari, il pavimento è stato manipolato, rotto, aggiustato alla meglio, adattato, sostituito, restaurato. Non è questa la sede per una

ricerca approfondita della documentazione storica relativa ad eventuali restauri della cripta, specie quelli che riguardano la pavimentazione, ma nutro forti dubbi che l'opera devastatrice dell'uomo nel corso dei secoli non abbia qualche responsabilità nella manomissione del litostrato. Manomissione che si rende molto evidente dallo stato delle tessere, rotte e ricomposte a volte bene, a volte in modo arrangiato, sostituendole con altre e soprattutto nella ricomposizione delle tessere mancanti, senza il rispetto della simmetria policroma dei disegni geometrici. Cosa che dimostra quanto all'uomo antico fosse a cuore terminare in fretta un restauro svogliato e non tanto la consapevolezza e la coscienza di intendere un restauro conservativo del bene artistico.

Non ho notizia documentale di interventi antichi del pavimento della cripta, ma da ciò che ho potuto leggere relativamente a lavori riguardanti gli altari in essa conservati, ho la certezza che il pavimento ha subito danni e ripristini più volte nel corso dei secoli.

Innanzitutto voglio riportare l'importante notizia circa una iscrizione "dimenticata"[17] che si trovava sul vecchio altare di San Magno, prima che questo fosse sostituito dallo stesso Cosma. Ne parla Lorenzo Cappelletti nel suo grande saggio sugli affreschi della cripta[18]: "*C'era un'iscrizione sul vecchio altare di San Magno, quello sostituito nel 1231: "L'antico altare di San Magno porta l'iscrizione* " *ANNO DOMINI MCCXXI PER MANUS MAGISTER COSME CIVIS ROMANUS FUIT AMOTUM ALTARE". La notizia è ribadita da Doroty Glass e da Cornelius Claussen…*". Questa iscrizione, di cui non vi è dubbio che sia esistita, conferma che l'altare di San Magno non fu solo aperto per esporre le

---

[17] Luca Creti, nel suo libro *In marmoris arte periti* del 2010, pur facendo un'analisi storica molto dettagliata sul pavimento della cripta, non riporta notizia di questa lapide che pure è molto importante in quanto cita il nome di Cosma.

[18] Lorenzo Cappelletti, *Gli affreschi della cripta anagnina, iconologia*. Editrice Pontificia Università Gregoriana, Roma, 2002, pag. 23.

reliquie del santo ai fedeli, ma fu anche spostato dalla sua sede originaria, ciò che avrebbe potuto comportare già delle prime manomissioni di parte del pavimento. Ma a farlo fu lo stesso maestro Cosma, quindi non dovette succedere nulla di importante. E poi non è dato sapere se l'altare fu spostato prima o dopo la realizzazione del pavimento. Ma la storia della cripta racconta di altri lavori riguardanti i rimanenti altari e che hanno compromesso l'aspetto originario del litostrato: l'altare dedicato a S. Oliva, che è quello che intralcia il cerchio cosmatesco che sta dopo l'ultimo quinconce, come si è visto nelle foto precedenti. Esso raccoglie le reliquie di S. Oliva che prima si trovavano nella chiesa omonima, la quale fu abbattuta nel 1564 durante la guerra di Campagna per la fortificazione del bastione della città. Il vescovo Michele Torella di Anagni, prima dell'abbattimento della chiesa fece spostare le reliquie della santa nella cripta della cattedrale. Quindi l'altare fu posto nel luogo dove oggi si trova, coprendo parte del pavimento cosmatesco. Dopo il 1880 l'altare della cripta fu di nuovo disfatto e, a cura del Seminario, ne fu costruito uno nuovo ornato di mosaici. Tali mosaici devono essere quelli che si vedono oggi, mentre quelli sull'altare dei Martiri, appartengono a lastricati di pavimento. A tal proposito sappiamo che nella navata superiore della chiesa furono eseguiti dei restauri nel XVII secolo in cui parti delle tessere del pavimento cosmatesco smantellato nel coro furono riutilizzare per colmare i vuoti del pavimento della navata maggiore. Probabilmente una parte di queste tessere, conservate, furono utilizzate anche per decorare gli altari nei secoli successivi e probabilmente per rimpiazzare le tessere perdute nel pavimento della cripta.
Come è evidente, molte vicende di lavori, specie riguardanti gli altari, si sono succedute nel corso dei secoli nella cripta ed è impensabile che il pavimento non abbia subito alterazioni del suo stato originale. L'analisi minuziosa che abbiamo effettuato su alcune sue parti lo dimostra chiaramente, mentre le poche notizie storiche trovate rafforzano la nostra ipotesi.

In definitiva, il pavimento cosmatesco della cripta di S. Magno nella cattedrale di Anagni, è stato creduto dalla quasi totalità degli studiosi, un raro esempio di litostrato conservatosi in larga parte originale e senza alterazioni di rilievo. In questo studio, sulla base delle analisi *in loco*, dei dettagli fotografici delle tessere e in base alla logica dell'ipotesi di lavoro cosmatesco che prevede una perfetta rispondenza di simmetria policroma nei patterns geometrici, sia per gli arredi liturgici sia per i pavimenti, abbiamo constatato che il pavimento è stato soggetto a diversi e pesanti restauri nel corso dei secoli. Le prime alterazioni furono probabilmente dovute ai lavori di spostamento e sistemazione degli altari nella cripta. Altre modifiche si ebbero in seguito a infelici ed approssimativi restauri, con il reimpiego di tessere provenienti forse anche dal pavimento del coro della navata superiore della chiesa e dai resti che si possono ancora ammirare nelle lastre pavimentali conservate nel museo lapidario della cattedrale. Alcuni di questi reperti, conservandosi inalterati fino ad oggi, ci dimostrano che il vero lavoro dei Cosmati è l'intento di rappresentare la bellezza di Dio nella perfezione della natura, attraverso una geometria fatta di simmetrie di linee e di colori, quello di cui abbiamo parlato in queste pagine.

ANAGNI

I REPERTI COSMATESCHI DELLA CATTEDRALE DI SANTA MARIA E DEL MUSEO LAPIDARIO

Tra gli arredi cosmateschi sopravvissuti nella cattedrale di Anagni, il più importante è certamente costituito dalla cattedra vescovile firmata da Vassalletto di cui parleremo tra poco. Tra gli altri reperti all'interno della chiesa, vi sono il grande candelabro per il cero pasquale e una base triangolare, a forma piramidale che fungeva probabilmente da base per un secondo cero pasquale di più modeste dimensioni. Nel museo lapidario della cattedrale sono, invece, conservati i reperti un tempo appartenuti alla grande recinzione presbiteriale e agli amboni e smantellati nel corso dei secoli.

La cattedra vescovile

La campagna di lavori di Cosma e dei figli Jacopo e Luca, fu terminata nel 1231, come attesta l'iscrizione nella cripta. Ad essi subentrarono maestri marmorari di scuole diverse, tra cui un nome certo è quello di Vassalletto che ha firmato la cattedra vescovile e il candelabro del cero pasquale, autore probabilmente anche di molti altri pezzi del ricco arredo liturgico della chiesa. Tali lavori di decorazione terminarono in un periodo compreso tra il 1250 e il 1260. Il reperto reca la firma dell'artista in una scritta che gira intorno al perimetro circolare inferiore del dossale della sedia:



Figura 73 La firma di Vassalletto sul dossale del trono

mentre nel rimanente perimetro del dossale si legge il resto dell'iscrizione che permette la datazione del reperto al periodo del vescovo Lando, di cui si parla nei documenti nel 1263: "*Praesul honorandus opus hoc dat nomine Landus*".

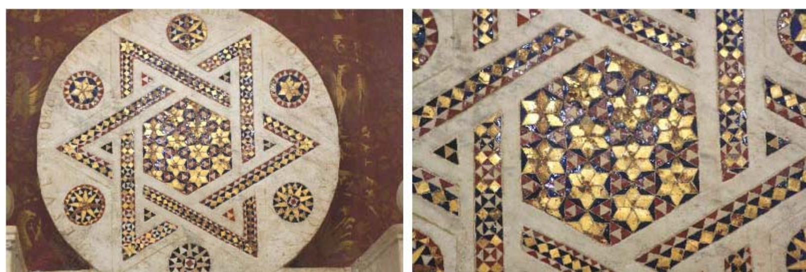


Figura 74

Nella fig. 2 si vede il dossale della cattedra e il dettaglio della zona centrale della decorazione con le stelle. Perfetta simmetria geometrica e policroma

La cattedra, come la si vede oggi, sembrerebbe, a detta degli studiosi, un rifacimento di elementi originali e non, derivati probabilmente dai restauri dell'800. I due leoni alla base che vengono interpretati come lo "*sviluppo del motivo dei bracci figurati che a Roma si giustifica come simbologia della potestà temporale dei papi*"[19], sono invece stati derivati dallo smembramento della *Schola Cantorum*, nel XVII secolo, dove un tempo dovevano essere "a guardia". Tutti d'accordo invece nel sostenere che essi furono eseguiti dal Vassalletto stesso, il che dimostrerebbe, quasi certamente, che gran parte dell'arredo liturgico di quel periodo fosse opera del grande maestro marmorario romano. A rafforzare tale ipotesi vi è anche un altro reperto nel museo lapidario che richiama fortemente lo stile del dossale di questo trono, opera anch'essa quindi di Vassalletto.

E' bene specificare che si tratta del maestro Vassalletto II, della famiglia dei Vassalletto[20]. Infatti, in molti luoghi, specie

---

[19] Bassan Enrico, *Itinerari cosmateschi, Lazio e dintorni*. Ist. Poligrafico Zecca dello Stato, Roma, 2006, pag. 76.

[20] I Vassalletto erano una famiglia di costruttori e marmorari romani attiva dalla seconda metà del XII secolo fino alla fine del XIII; fu questo il periodo di massima fioritura dell'arte cosmatesca anche per merito loro. I Vassalletto infatti dividono con la famiglia dei Cosmati il primato di celebrità e di attività tra questi *magistri romani* che si dedicarono alla decorazione architettonica, corredando chiese e basiliche di porticati

articoli superficiali in internet, si legge che la cattedra fu opera di Pietro Vassalletto di cui abbiamo notizia fino al 1186, mentre gli arredi liturgici della cattedrale furono realizzati dopo il 1250, cioè nel tempo in cui visse il figlio di Pietro,Vassalletto II. Non sappiamo con certezza se le decorazioni ai lati del trono siano il frutto di una ricomposizione postuma, mentre il dossale sembra essere rimasto intatto. L'importanza di questa cattedra, oltre alla firma del maestro, sta nei tratti stilistici che caratterizza la scuola della famiglia dei Vassalletto: "*una suggestiva combinazione di motivi classici e orientali, espressione della matura attività dell'ultimo esponente di questa famiglia di marmorari: in essa alla tradizionale tipologia del trono si affianca l'inconsueto disegno stellare dei mosaici del dossale (solitamente disposti a disco e a croce) per influenze campane e siciliane*" [21]. Interessante anche il richiamo allo stesso stile nella stella ottagonale (anche se non intrecciata) nella tavola marmorea presente nel museo lapidario e forse un tempo facente parte della recinzione presbiteriale.

---

esterni e chiostri della suppellettile liturgica (cibori, altari, candelabri, recinti, amboni e cattedre) e di pavimenti riccamente intarsiati. Il loro capostipite fu Basiletto che firmò il leone della Basilica dei Santi XII Apostoli. Pietro Vassalletto, probabilmente suo figlio, scolpì in collaborazione con Niccolò d'Angelo il Candelabro Pasquale di San Paolo fuori le mura, l'unica sua opera interamente scolpita. Per la stessa basilica costruì anche il chiostro, meno celebrato di quello in San Giovanni in Laterano, considerato capolavoro suo e dell'arte cosmatesca, cui attese dal 1220 al 1230, e che il figlio, Vassalletto II, ultimò tra il 1232 e il 1236. Sempre a Pietro sono state attribuite la *schola cantorum* della chiesa di San Saba e la parte antica col nartece di San Lorenzo fuori le mura. A Vassalletto II è ascrivibile la bellissima cattedra del Duomo di Anagni. Quarto della dinastia è Nicola Vassalletto, attivo fra il 1215 e il 1262, che lavorò con Pietro de Maria per l'Abbazia di Sassovivo intorno al 1233. Lo stile classico dei Vassalletto è caratterizzato da una perfetta compenetrazione di struttura e ornato, che raggiunge la massima armonia nel chiostro di San Giovanni e nella cattedra di Anagni, dalla grande maestria nell'intaglio e dalla sapienza compositiva specie nell'usare con tale funzione il colore. (testo da http://it.wikipedia.org/wiki/Vassalletto)

[21] Bassan E., op. cic. Pag. 75-76



Figura 75 La cattedra di Vassalletto II

Il candelabro pasquale

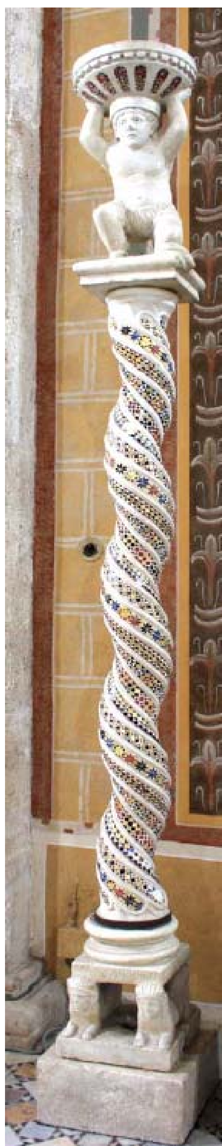


Figura 76

Il fatto che anche il cero pasquale sia attribuito a Vassalletto non deve meravigliare perché è abbastanza logico che nel periodo della decorazione degli arredi liturgici, al maestro romano sia stato affidato non solo il trono vescovile ma anche la maggior parte dei lavori di arricchimento artistico. Sarebbe insensato pensare all'opera di più maestri di famiglie diverse che lavorino contemporaneamente agli arredi liturgici, cosa invece possibile per opere di più ampio respiro, come il chiostro di S. Giovanni in Laterano ed altre chiese. L'attribuzione però è stata fatta, nel caso della cattedrale di Anagni, anche in base all'accostamento stilistico delle opere. Così, le figure di animali, sfingi e leoni, presenti alla base del candelabro pasquale, sono state stilisticamente accostate, per similitudine della "concezione plastica", ai leoni della cattedra episcopale. Lo stesso discorso è stato rielaborato per la figura fanciullesca che sorregge il vaso alla sommità della colonna tortile, benché essa presenti delle "poco slanciate proporzioni del corpo". Mentre le decorazioni di intarsi delle minuscole tessere marmoree, costituiscono un vero e proprio miracolo di arte e dedizione.

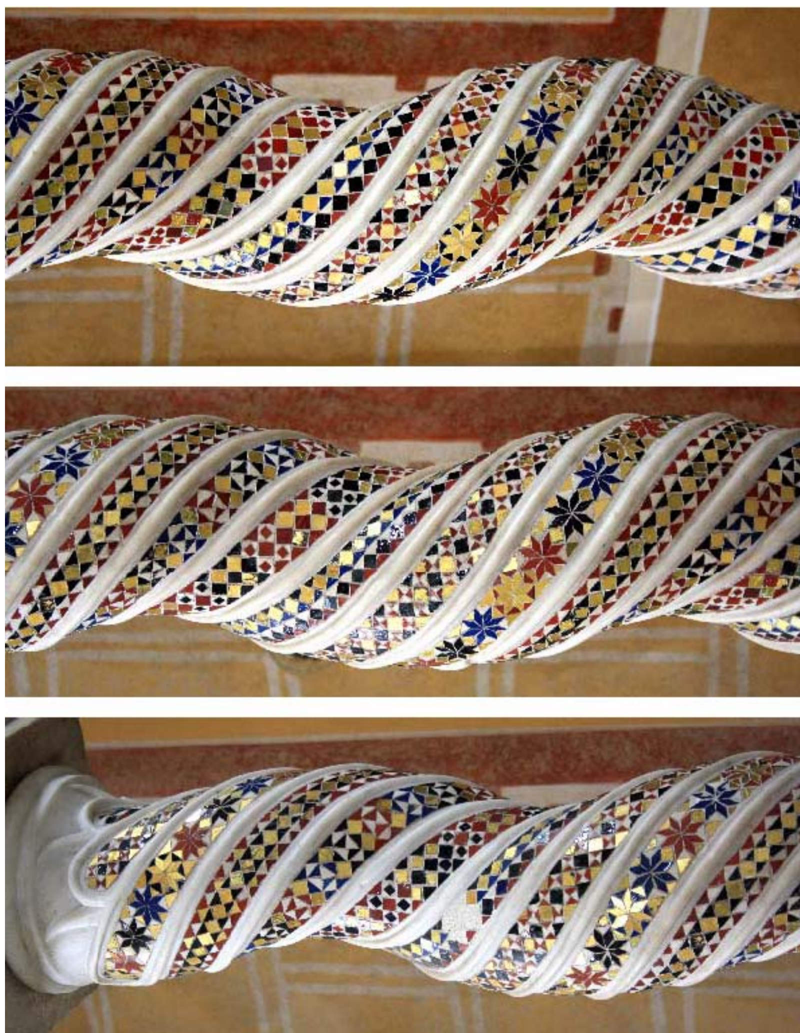


Figura 77

Nelle tre immagini orizzontali della fig. 5, si possono vedere tre spezzoni del corpo della colonna tortile con le decorazioni, fino alla sua sommità. Per la bellezza del lavoro di intarsio e per meglio stimare l'opera di Vassalletto, nella pagina seguente (fig. 6) si possono vedere dei dettagli delle configurazioni geometriche e della simmetria policroma delle tessere, nonché alcuni punti in cui esse andarono perdute e

furono supplite per mezzo dell'intervento di restauri. Come si vede, quattro sono i colori principali delle paste vitree utilizzate: il nero, il blu, il rosso e il giallo che, impiegato specialmente nelle fasce centrali delle decorazioni, prevarica sensibilmente sugli altri, sortendo un grandioso effetto di luce; mentre il blu e il rosso, mescolati sapientemente al raro nero, determinano le componenti visive di un'eleganza maestosa.

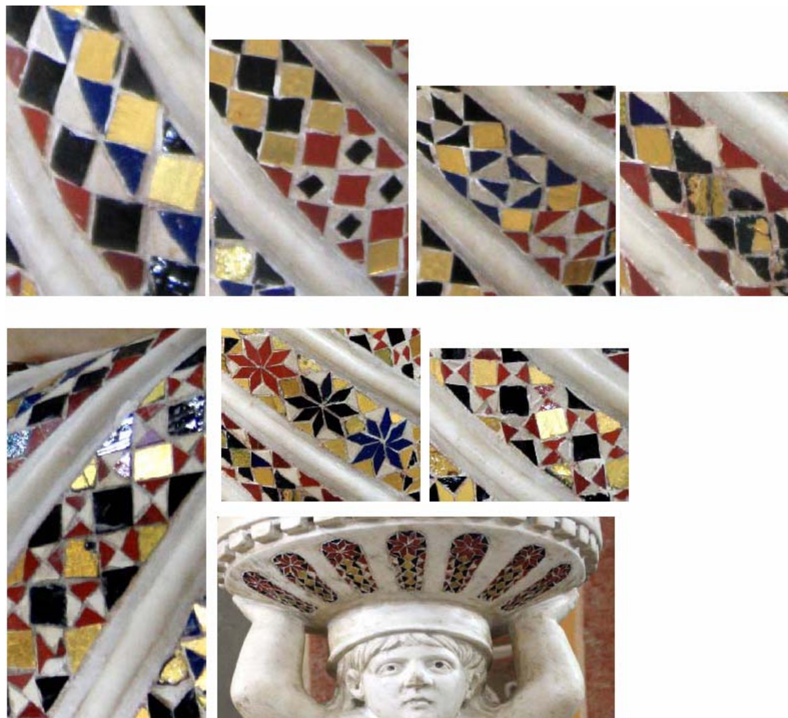


Figura 78



Figura 79

Nella fig. 7 si vede la base del candelabro pasquale. Anche questo è firmato “VASSALLETO”, scritta che compare sul fronte della lastra di marmo. Nel lato destro della stessa lastra, si legge la continuazione “ME FECIT”. Se essa risulta essere originale, allora anche il candelabro è firmato. Dico questo perché è da notare che lo stile delle lettere di questa firma non è lo stesso delle lettere della firma incisa sul trono vescovile. Quella del trono, se confrontata con le altre scritte del XIII secolo e del periodo gotico, mostrano uniformità stilistiche forti; questa sulla base del candelabro sembra essere molto diversa, come se fosse stata incisa da qualcuno nel periodo rinascimentale a ricordare il grande autore della cattedra vescovile.
Inoltre, le due bestie che stanno a sorreggere la base, non sono

un leone e una sfinge, ma due sfingi identiche.

La base erratica

Nei pressi dell’altare, nel presbiterio, si conserva un reperto senz’altro molto interessante. Si ipotizza che esso possa essere stato la base di un secondo candelabro di più modeste dimensioni. E’ decorato da tre leoni acefali alla base della piramide. Non è firmato, ma la comparazione stilistica e la qualità della manodopera convinse Lydholm, nel 1982, a ritenerlo opera dello stesso artista marmorario, o alla sua bottega.



Figura 80 La base erratica di un altro piccolo candelabro per il cero pasquale



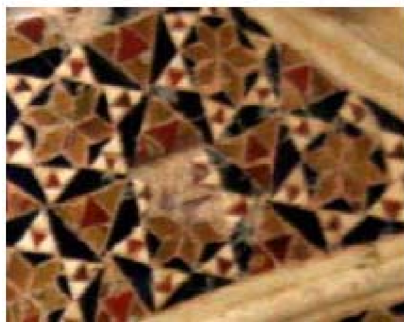






Figura 81 Dettagli della base erratica

Nella fig. 9 e 10 si vedono i dettagli della base erratica che mostrano una maestria artistica di non poco conto, rafforzando molto bene l'ipotesi di attribuzione alla bottega di Vassalletto.



Figura 82

I reperti del museo lapidario

Visitando il museo lapidario, attiguo alla navata della chiesa, si resta stupefatti ed ammirati dai numerosissimi reperti, alcuni di straordinaria bellezza ed importanza, che sono ivi conservati. E si può solo immaginare cosa doveva essere nel XIII secolo la cattedrale di Anagni, sotto il profilo delle opere e decorazioni cosmatesche. Come le altre basiliche, anche questa era dotata di una *schola cantorum*, di una grande recinzione presbiteriale e di due amboni, uno per la lettura del Vangelo e l’altro per la lettura dell’Epistola. Come si sa, nel XVII secolo la moda del Barocco apportò la furia devastatrice

degli arredi medievali e così gran parte di tutto ciò fu demolito e i resti di questo glorioso arredo cosmatesco sono oggi conservati nel locale museo. Di questi reperti non ne parla nessuno, al giorno d'oggi, se non un brevissimo accenno fatto da Enrico Bassan (op. cit. pag. 77) che parla di "*allestimento dei materiali con attenzione scientifica*" per il fatto che sotto ogni gruppo di reperti vi è una didascalia che accenna alla descrizione degli stessi e alla loro probabile originaria collocazione. Nel percorrere il corridoio sotto le arcate del chiostro ci si imbatte subito in due lastre gigantesche che sono una meraviglia per gli occhi. Bassan dice che si tratta di "*lastre pavimentali con due motivi a quinconce ciascuna*". Ma per quanto ho potuto constatare non può trattarsi di lastre pavimentali perché esse sono chiaramente lastre marmoree di grandi dimensioni appartenute sicuramente ad una grande recinzione presbiteriale. Esse non possono essere pavimentali perché nelle fasce decorative sono impiegate essenzialmente paste vitree esattamente come per le decorazioni dei candelabri pasquali e delle recinzioni di presbiterio.

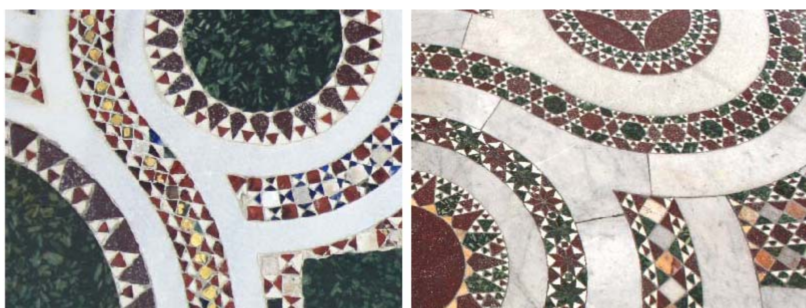


Figura 83

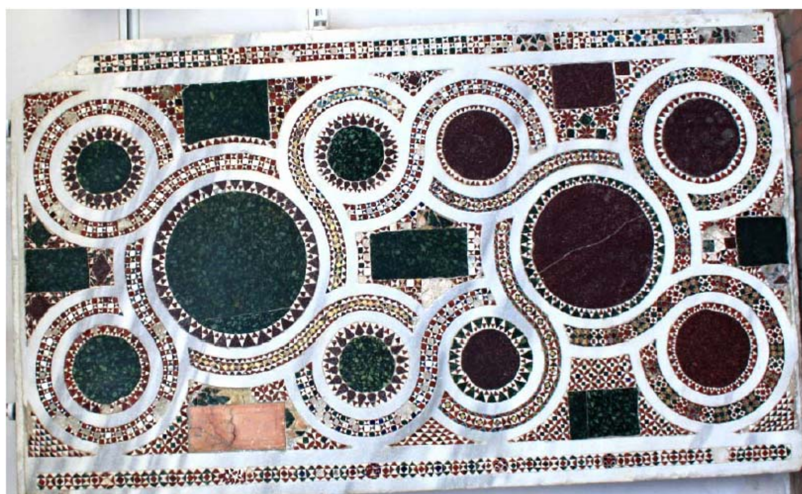
Nella fig. 11 si vede chiaramente la differenza tra la lastra del museo (a sinistra) proveniente probabilmente da una recinzione presbiteriale e la lastra pavimentale (a destra) entrambi facenti parte di un disegno a quinconce. Nella prima si vede un largo impiego di paste vitree, le guide marmoree in cui sono incassate e delle ruote senza interruzioni, mentre

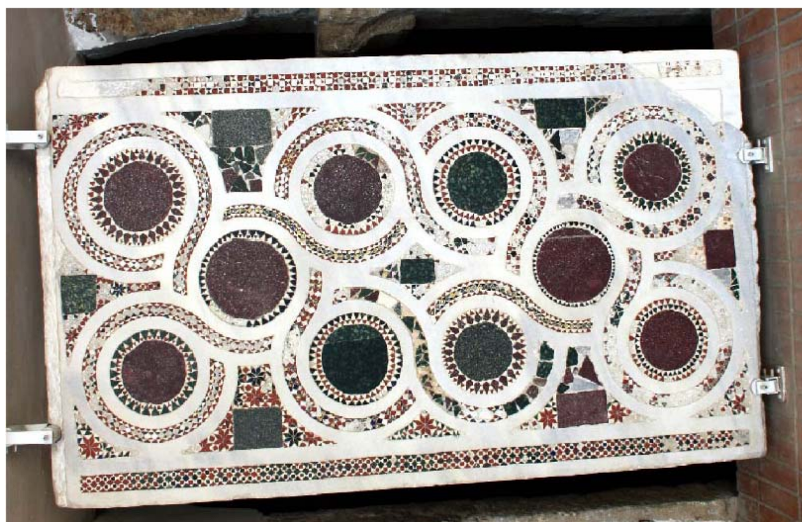
nella seconda è evidente l'impiego delle sole tessere pavimentali e l'assemblaggio di pezzi di marmo per le fasce che abbracciano le ruote.
L'equivoco potrebbe essere nato dalla didascalia delle due lastre in cui si legge: "*provenienti dal pavimento della cattedrale*". Ma come avrebbero potuto pensare i Cosmati di utilizzare le delicatissime paste vitree per un pavimento? Personalmente non conosco pavimenti in cui, originariamente, siano state utilizzate lastre di questo genere con intarsi in paste vitree come per gli amboni e i candelabri pasquali.
Per il resto, la didascalia è interessante per le ulteriori informazioni che offre:
"Due lastre in opus tessellatum con tessere in porfido, serpentino, rosso antico, giallo antico, verde antico, madreperla, paste vitree policrome e a foglia d'oro decorate dal motivo geometrico a quincux. Le lastre mostrano interventi di restauro seicenteschi, identificabili con tessere marmoree di forme estranee ai motivi decorativi antichi (integrazione della parte centrale con frammenti marmorei triangolari in porfido e marmo rosa; nella seconda lastra sono tessere in granito verde). La seconda lastra reimpiega una lapide miliare romana con iscrizione proveniente da Villa Magna, del sec. III d.C."



Figura 84

E' davvero impensabile che una lastra in cui inserite minuziosamente paste vitree policrome e a foglia d'oro di natura così delicata, venissero poi impiegate in un pannello pavimentale!


Lastra n° 1


Figura 85

Le due lastre marmoree (fig. 13) che si vedono in successione nell’ingresso del museo lapidario. Il materiale utilizzato, la forma, le dimensioni e le caratteristiche delle guide marmoree dei quinconce fanno pensare ad un uso delle lastre per

recinzione presbiteriale e non pavimentale, come indicato nella didascalia. In questo caso i quinconce sono comunicanti tra loro e non “giustapposti” come nel caso stilistico di entrambi i pavimenti della navata e della cripta. Non si comprende, poi, da quale zona della pavimentazione proverrebbero queste lastre, chiaramente realizzate dopo il 1250, se il pavimento è stato eseguito da Cosma nel 1231.

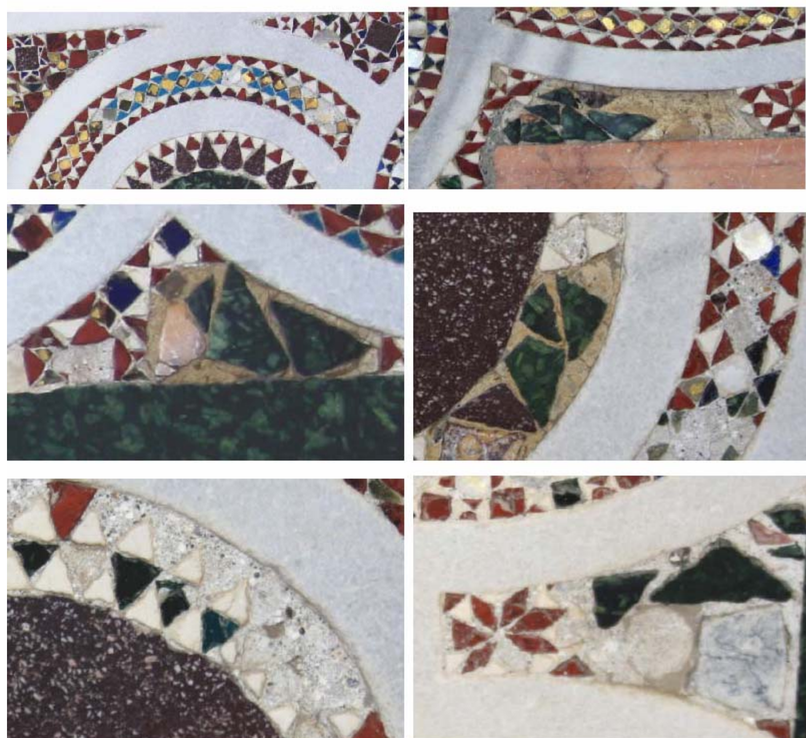


Figura 86

Nelle foto della fig. 14 si vedono alcuni dettagli delle due lastre in cui sono stati eseguiti nel ‘600 interventi di restauro totalmente inappropriati.


Figura 87

Fig. 15. Altri reperti nella galleria del museo posti tra le due lastre precedenti.
Nell’ultima foto si vede ancora la manomissione del lavoro originale con l’intromissione di tessere diverse. Originale, probabilmente, la decorazione centrale con la stella e il quadratino giallo.


Figura 88

Nella fig. 16 si vedono i due ambienti contigui di cui il primo è ricco di reperti cosmateschi.

Si inizia con una serie di otto piccoli pilastri angolari scanalati, databili alla fine del XII o inizio XIII secolo, di cui sei si conservano integri e due sono frammenti. Ma l’attenzione viene subito catturata dalle successive tre grandi

lastre, di cui la prima richiama alla memoria il motivo di decorazione già visto sul dossale del trono vescovile nella chiesa: una stella a fasce intrecciate (fig. 17) e che ci fa pensare ad una possibile logica attribuzione delle lastre ancora a Vassalletto II. Ci avverte la didascalia che i pannelli reimpiegano lastre di marmo più antiche e di diversa grana e colore, probabilmente per motivi economici. Si sa che, stando sul posto, il problema principale per i maestri marmorari era proprio quello di procurarsi il materiale per la produzione delle opere artistiche. La cosa più immediata e facile era quella di rifornirsi presso fonti archeologiche di materiali dismessi per il reimpiego economico e veloce. Una condizione questa che si ritrova spesso nell'opera dei Cosmati, costretti ad utilizzare materiale marmoreo di spoglio, soprattutto derivante dagli scavi archeologici di cui l'urbe e il patrimonio ciociaro era ben dotato. La lastra di marmo con la decorazione della stella risulta spezzata verso il centro e ricomposta. La decorazione è ottenuta mediante un "*nastro decorato a mosaico che sviluppa avvolgimenti attorno a un ottagono*" (Bassan). Nella fig. 17 ne possiamo vedere tutta la bellezza nei suoi dettagli. Al centro della lastra c'è un intervento di restauro antico in cui si vede un diverso colore della malta di allettamento e della forma delle tessere. Tutte e tre le lastre deriverebbero dallo smantellamento dell'ambone per l'Epistola.

Nella fig. 18 si vedono le altre due lastre. A destra con il motivo a *quincux* e a sinistra un quadrato orizzontale dentro un altro quadrato diagonale, a sua volta inscritto in un altro quadrato orizzontale il cui perimetro delimita la lastra di marmo. Entrambe le lastre sono state manomesse con restauri antichi errati e sconvolgimenti nelle decorazioni, specie nella seconda, dove addirittura molte tessere originali rosse sono ridipinte in giallo, come si osserva nella fig. 19.

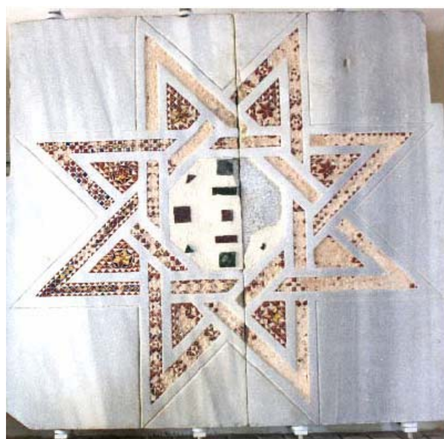






Figura 89

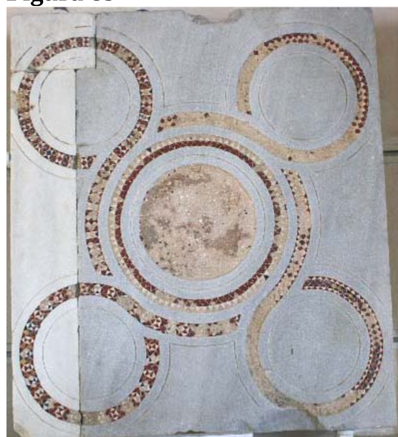



Figura 90




Figura 91



Figura 92

Fig. 20. Le prime quattro lastre delle otto in totale affisse nella parete del primo ambiente del museo lapidario. Esse seguono le tre lastre precedenti. Secondo la didascalia del museo, queste proverrebbero dalla recinzione presbiteriale. Il materiale è parte di quello utilizzato nelle lastre precedenti e descritto sopra. Anche queste hanno subito restauri inadeguati, forse sempre risalenti al XVII secolo, per mezzo di inserzione di tessere di forme e colori diversi. Nella foto qui sopra a destra, si vede il particolare di una delle lastre che è stata decorata con la riproduzione del "triangolo frattale di "Sierpinski" che sembrerebbe aver resistito al degrado e ai restauri, quindi originale, come si vede anche dalla perfetta simmetria policroma delle tessere impiegate.



Figura 93

Nella fig. 21 si vede un particolare di una delle decorazioni del triangolo di Sierpinski in cui si notano due incavi vuoti dove mancano le tessere. Per la formazione di uno dei triangoli, come quello in basso che contiene tre tessere rosse, sono necessarie 13 tessere in totale: quattro per ciascun piccolo triangolo e una tessera, la più grande, centrale rossa (mancante nella foto, ma si nota un minuscolo pezzettino rimasto). Questo dettaglio permette di stabilire che in quel punto non vi è stata alcuna manomissione e che lo stato delle tessere è quello reale dovuto all'incuria e all'usura del tempo

e i materiali sono quelli originali. L’ esempio può servire da modello di confronto per il resto delle lastre.



Figura 94

Un dettaglio che sorprende è la molteplicità delle figure geometriche e la vivacità dei colori di queste lastre, che contrasta ad occhio con lo stile classico delle decorazioni eseguite da Vassalletto per la cattedra vescovile e il candelabro pasquale. Addirittura tale ricchezza di motivi geometrici e di colori risulterebbe stilisticamente molto più vicina agli stilemi e scuole dei marmorari campani che non a quelli romani. Ma è possibile, come in più luoghi evidenziato dagli studiosi, che i marmorari romani abbiano subito l’influenza delle scuole meridionali, quando essi venivano a lavorare a sud di Roma e forse anche a settentrione della

Campania, sentendosi più liberi di agire, senza il vincolo del "marchio di fabbrica" da rispettare per gli stilemi classici della scuola romana che li caratterizzavano. Probabilmente approfittavano di essere al di fuori della loro scuola per liberare il loro estro artistico e dare vita a qualcosa di nuovo. Queste lastre sembrano costituirne un esempio interessante.

Fig. 22. Le altre quattro lastre marmoree decorate

Le quattro tavole si rincorrono nei motivi geometrici generali. Due presentano quadrati diagonali inscritti in altri quadrati orizzontali. Nel quadrato centrale diagonale vi è una scacchiera di quadrati alternati a motivi a stella; le altre mostrano due quinconce con al centro un quadrato diagonale in cui è inscritta una croce patente. Nelle prime due lastre si notano pesanti interventi sconclusionati, atti a riempire i vuoti lasciati dalle tessere originali andate perdute. Le foto sotto mostrano i dettagli di questa manomissione. Le altre due lastre sembrano conservare un'autenticità largamente superiore, mostrando solo dei piccoli ritocchi. La simmetria policroma, ancora una volta, è rispettata nelle parti originali e annullata in quelle restaurate. Le due tavole con la croce patente al centro, mostrano un largo uso di tessere grandi più scure che fanno quasi da sfondo alle numerose tessere in prevalenza di colore rosso. Un contrasto di grande effetto che va a risaltare l'eleganza della croce patente dove in una ha le tessere tutte nere facendoci pensare che nella seconda forse le tessere dovevano essere tutte rosse.




Figura 95

Nella fig. 23, due frammenti di cornice architettonica o di pilastrino di *schola cantorum*. Il primo conserva ancora un piccolo frammento, molto bello, di decorazione in *opus tessellatum*. Entrambi sono decorati da motivi vegetali a bassorilievo. Anche questi potrebbero essere certamente opera di Vassalletto II. Le tre lastre (fig. 24 e 25) più grandi verticali, invece, sono tre pannelli di pavimentazione a mosaico. Queste si che lo sono e lo dimostrano in tutti i loro caratteri. Le tessere sono in porfido, serpentino, verde antico, giallo antico, marmo bianco e madreperla che formano decorazioni geometriche di rombi con stella centrale, cerchi intersecati che includono quadrati. Nella lastra frammentaria si osserva una decorazione a stella esagonale con tessere gialle a losanghe.



Figura 96



Figura 97

Queste lastre costituiscono uno dei rari esempi in cui il lavoro originale dei cosmati si è conservato quasi intatto. Si può notare tutta la perfezione e precisione del lavoro e soprattutto la corretta simmetria geometrica e policroma dell'uso delle tessere. Qui le stelle hanno le tessere tutte bianche sullo sfondo rosso e i quadrati disposti in diagonale sono tutti neri. I cerchi

intersecati sono a file verticali alternate verdi, miste e rosse e poi ancora verdi, miste e rosse; mentre le figure esagonali intrecciate formate da losanghe di colore verde e rosso, si mostrano anch'esse in un buon risultato di simmetria. Al contrario delle lastre che abbiamo visto all'inizio, queste sono vere lapidi pavimentali, ideate e realizzate secondo i canoni per la realizzazione di lastre che vanno a costituire il pavimento di una cattedrale o di un presbiterio. Da questi esempi, è possibile risalire a confronti di una certa concretezza e affidabilità con gli altri pavimenti cosmateschi.



Figura 98

In queste tre foto (fig. 26) , altre tre lastre di pavimentazione. La prima ha una fascia di cornice rettangolare a forma di stelle ottagonali in colori alterni di rosso e verde, fatte di

tessere di porfido. Le stelle sono inscritte in quadrati o rombi bianchi diagonali. Un disegno molto complicato da realizzare a mosaico. Al centro c'è un quadrato scorniciato con listelli di marmo bianco e all'interno un motivo geometrico di esagoni intersecati fatti con tessere di porfido verde antico a forma di losanghe che formano al centro la figura di un fiore. L'esagono centrale è quasi tutto di colore rosso. La lastra di destra mostra il solito pattern con due file alternate una a forma di stella con tessere tutte bianche, inscritta in un quadrato nero e l'altra di quadrati rossi diagonali. La terza usa tessere prevalentemente di porfido rosso e verde alternati a formare quadrati diagonali e normali con piccoli quadratini di riempimento. La cornice ha il motivo a triangoli bianchi opposti al vertice.

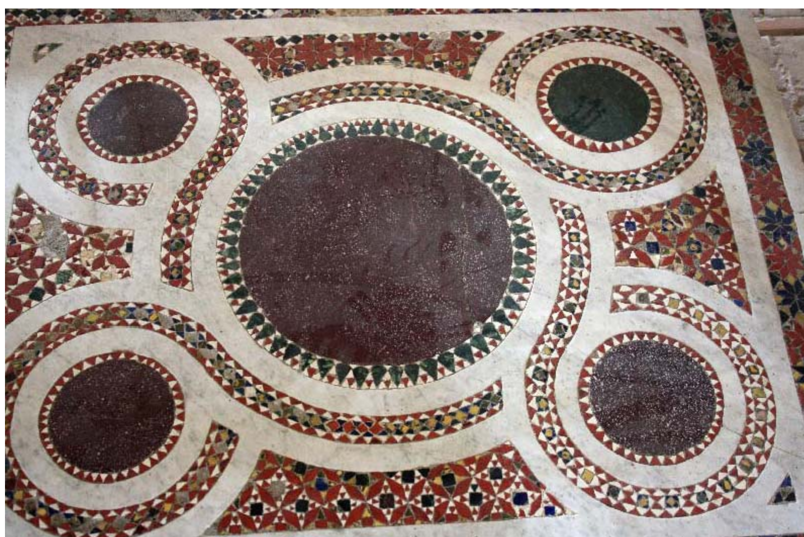


Figura 99

Fig. 27. Lastra proveniente certamente da uno degli amboni o dalla recinzione presbiteriale. Il bellissimo *quincux* è formato da tessere di porfido, serpentino, rosso antico, marmo bianco, paste vitree policrome e a foglia d'oro. Presenta diversi punti in cui le tessere sono scomparse e parti di manomissione, ma anche altri punti dove si può ammirare il lavoro originale

(come i dischi centrali e le decorazioni intorno).



Figura 100

Un dettaglio di parti manomesse (a sinistra) e parti originali del quincux precedente (a destra).

Vorrei ancora qui ribadire che la prima immagine a sinistra della precedente figura 27, mostra un dettaglio molto importante: la stella esagonale, centrale, color oro, inscritta nell’esagono. Nel tempo, abbiamo imparato a riconoscere questo dettaglio come una firma, una caratteristica stilistica propria della bottega cosmatesca di Lorenzo e più precisamente di quella di Iacopo, siccome essa la si trova anche nel pavimento della cattedrale di Fermentino dove sappiamo con certezza documentale che l’autore fu proprio Iacopo di Lorenzo. Questo dettaglio, riproposto per tradizione familiare anche dal figlio Cosma I e dai nipoti Luca e Iacopo II, risulterà determinante nello stabilire precise affinità stilistiche nel riconoscimento di altri lavori degli stessi artisti in diverse chiese di Roma. Ed è proprio in particolari come questi che si deve ricercare quella “*autonomia compositiva rispetto all’Antico*” di cui parla Luca Creti nel suo bel libro citato, in favore di un riconoscimento stilistico proprio dei marmorari romani.



Figura 101

Nella fig. 29 è visibile un altro reperto cosmatesco. La didascalia parla di un “*pluteo altomedievale reimpiegato come pannello di pavimentazione a mosaico con tessere in porfido, serpentino, verde antico, marmo bianco, paste vitree policrome e a foglia d’oro, diviso in due specchiature includenti motivi geometrici e a stella*”.

Come già si è fatto notare, plutei marmorei che includono decorazioni con paste vitree policrome non potevano essere impiegate dai Cosmati come pannelli di pavimentazione. Forse esso potrebbe essere stato riutilizzato a riempimento di una particolare zona di pavimento, come accaduto in qualche caso (anche a Ferentino), ma non credo fosse nell’intenzione dei maestri marmorari utilizzarla come pavimento. Il pluteo proviene da materiale di spoglio e, una volta lavorato e decorato, è stato reimpiegato o per una recinzione

presbiteriale o per uno degli amboni, ma certo non per il pavimento. L’uso delle tessere pavimentali nei riquadri centrali poteva essere un buon motivo di riempimento, più sbrigativo rispetto alle fitte decorazioni delle paste vitree per le cornici esterne, anche se il motivo geometrico esagonale a losanghe, in basso, è un pattern tra i più elaborati del repertorio cosmatesco. Il fatto che la lastra potrebbe essere stata reimpiegata come pannello pavimentale, può aver determinato il cattivo stato di conservazione proprio delle parti più delicate, cioè delle cornici di decorazione effettuate con le paste vitree. Anche qui sono presenti diverse manomissioni, specie sulle decorazioni esterne, mentre nei riquadri interni, in particolare in quello in basso a motivi esagonali, si mantiene una discreta originalità.



Figura 102

Sempre continuando nel primo ambiente, il tratto di parete alla destra (fig. 30) di chi entra è impegnato da una serie di sei reperti notevoli, tre dei quali disposti verticalmente forse per la loro lunghezza in quanto lastre rettangolari. Ecco cosa riporta la didascalia del museo: “*Tre gradi pannelli rettangolari con disegno geometrico a mosaico, in paste*

vitree policrome e a foglia d'oro; cornice frammentaria modanata ad arco, con disegno geometrico a mosaico in paste vitree policrome; cornice frammentaria modanata ad arco, con disegno geometrico a mosaico in paste vitree policrome; pannello rettangolari con disegno geometrico a mosaico, in paste vitree policrome". I reperti sono datati alcuni al XIII secolo, altri (gli ultimi due descritti) alla seconda metà del XIII secolo. Non è dato sapere come sia stata ricavata tale differenza, ma ciò che è sicuro è che essi derivano tutti dalla scuola dei Vassalletto II, verso la metà del XIII secolo. Nella pagina successiva alcune foto (fig. 31) che mostrano i dettagli di questi bei reperti.



Figura 103

Qui sopra (fig. 31) alcuni dettagli delle lastre rettangolari con disegni decorativi in alcune parti di stile abbastanza diverso dal classicismo cosmatesco romano. Queste lastre hanno subito interventi di restauro in molte zone, ma in alcuni punti probabilmente si può vedere il lavoro originale dei decoratori.

Nel secondo ambiente (fig. 32) *"è meno significativa la presenza di reperti cosmateschi*", scrive il Bassan, ma una delle pareti del locale è letteralmente zeppa di pilastrini e pannelli, molti dei quali si pensa siano derivati dallo smembramento dell'ambone del Vangelo a pianta poligonale. Lo stile decorativo, le paste vitree e il lavoro mosaicale è nettamente identico a quello delle lastre a motivi di *quincux* viste addossate alla parete di sinistra del primo ambiente, soprattutto per la ricchezza dei motivi geometrici e della vivacità dei colori.



Figura 104


Figura 105



Figura 106











Figura 107

Curiosità: un dipinto e un affresco che richiamano i motivi cosmateschi

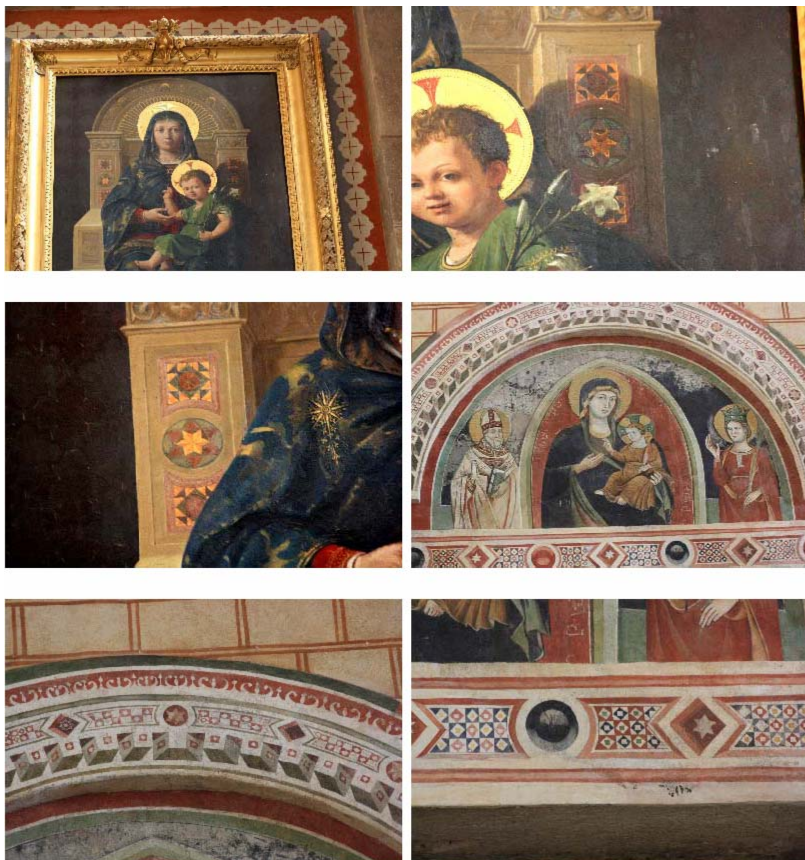


Figura 108

Nella chiesa sono presenti due opere d'arte, un dipinto ed un affresco in cui sono richiamati dettagli dello stile cosmatesco che un tempo rifulgeva nella cattedrale. La prima opera è un dipinto della Madonna col Bambino dove si notano due tra i più famosi patterns geometrici utilizzati dai Cosmati soprattutto nei pannelli pavimentali: la doppia stella esagonale inscritta in un cerchio e il quadrato diagonale con le tessere triangolari. (fig. 36)

La seconda opera è un affresco, probabilmente del XIII-XIV

secolo che raffigura sempre la Madonna col Bambino ed altri santi, il cui il motivo geometrico di decorazione è presente ai bordi e contorna tutta la lunetta (posta su una porta d'accesso ad altro locale) dove il motivo fondamentale di base è quello *ad quadratum* espresso in diverse simmetrie policrome.

La Cappella Cajetani

Questo monumento funebre è fatto risalire generalmente alla fine del XIII secolo. Esso, però, esisteva già nel 1276, in quanto il successore del vescovo Lando, Pietro III Caetani, morì nel 1277[22] e fu sepolto in questa cappella. Si può quindi desumere che la sua costruzione risalga ai primi decenni della seconda metà del XIII secolo, subito dopo, o contemporaneamente che fu realizzato l'arredo liturgico dai Vassalletto. Il monumento, insieme ad un loggiato, è ricavato in un ambiente esterno alla navata della chiesa che affaccia direttamente sulla piazza Innocenzo III. Qui trovano posto i membri della famiglia Cajetani cui apparteneva Bonifacio VIII. Lo stile è rappresentativo dell'epoca e si ritrova nei sepolcri della cattedrale di Caserta Vecchia. Solitamente è una struttura verticale a cuspide sorretta da colonnine con graziosi capitelli e sormontate da pinnacoli nello stile gotico. Sulla parete sottostante vi è un affresco decorativo e in basso i sarcofagi della famiglia Cajetani. Questi sono adornati da lastre marmoree decorate con disegni che rappresentano lo stemma della famiglia Cajetani e i più classicheggianti motivi cosmateschi. Non è dato sapere a che scuola dei marmorari possa appartenere questo lavoro, ma dalla datazione è probabile che il monumento sia stato realizzato da uno degli ultimi componenti della famiglia dei Vassalletto, maestro Nicola, ancora attivo tra il 1260 e il 1270.

---

[22] Cappelletti Giuseppe, *Le chiese d'Italia dalla loro origine sino ai nostri giorni*, Venezia 1847, pag. 349-350

















Figura 109

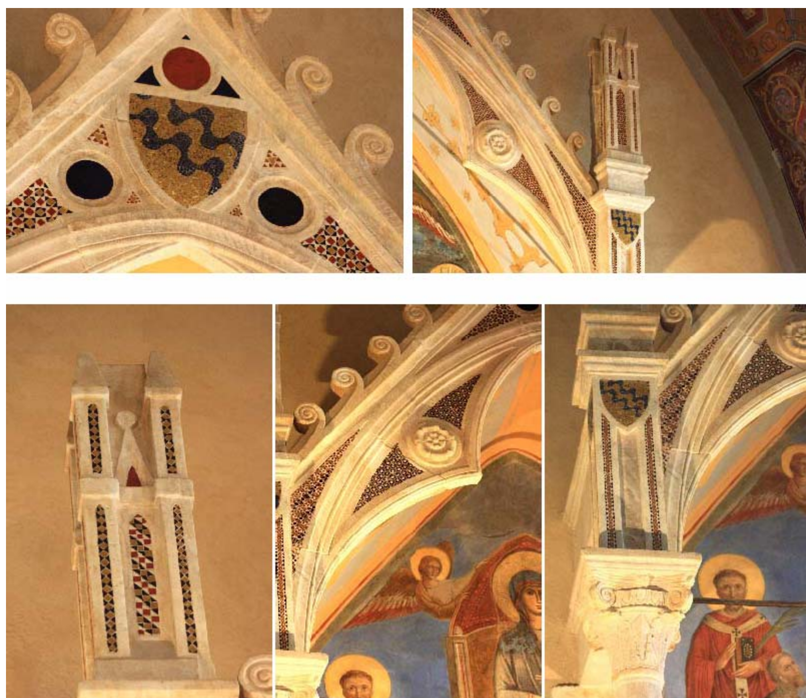


Figura 110

In queste immagini, generali e di dettagli della cappella Cajetani (figg. 37-38), si può vedere che le decorazioni cosmatesche mostrano una preponderanza di motivi geometrici semplici, scanditi da lunghe sequenze verticali e orizzontali *ad quadratum* e dalle stelle esagonali inscritte in un cerchio. Motivi che abbiamo già visto essere presenti anche nei pilastrini del museo lapidario. Lo stato conservativo è molto buono e ciò fa pensare o ad un recente restauro o ad un'ottima preservazione del lavoro cosmatesco. Allo stesso modo è facile osservare anche una perfetta corrispondenza policroma dei motivi geometrici che determina il risultato dell'intento dei maestri marmorari, così come doveva essere concepito e che spesso non si osserva in altri luoghi, a causa di manomissioni o restauri sbagliati.

In definitiva, l’opera pavimentale della navata della chiesa e della cripta, datata e firmata da Cosma insieme ai suoi figli Iacopo e Luca; l’opera di Vassalletto II conservatasi nella meravigliosa cattedra vescovile e nel candelabro per il cero pasquale; la Cappella Cajetani insieme a tutto il ricco e perduto arredo liturgico, formato dai numerosi reperti conservati oggi nei musei, fanno di questa cattedrale il più ricco ed importante monumento cosmatesco a sud di Roma.

I N D I C E